

# Doctorat de l'Université de Toulouse

préparé à l'Université Toulouse - Jean Jaurès

---

Irrévérances de la fiction: pour une lecture politique des  
deux premiers romans d'Armonía Somers

---

Thèse présentée et soutenue, le 13 décembre 2024 par

**Nadège GUILHEM-BOUHABEN**

**École doctorale**

ALLPHA - Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication

**Spécialité**

Etudes Hispaniques et Hispano-américaines

**Unité de recherche**

CEIIBA-Centre d'études Ibériques et Ibéro-Américaines

**Thèse dirigée par**

Michèle SORIANO

**Composition du jury**

Mme Marie-Agnès PALAIS, Présidente, Université Toulouse 2 Jean Jaurès

M. Raúl CAPLAN, Rapporteur, Université Grenoble Alpes

Mme Gabriela CORDONE, Rapporteur, Université de Lausanne

Mme María Cristina DALMAGRO, Examinatrice, Universidad Nacional de Córdoba

Mme Michèle SORIANO, Directrice de thèse, Université Toulouse II Jean Jaurès



# **Irrévérances de la fiction**

**Pour une lecture politique des deux premiers romans  
d'Armonía Somers**



## RESUME

L'objectif de cette thèse est de mettre en lumière les enjeux philosophico-politiques que nous considérons centraux dans l'œuvre d'Armonía Somers et dont l'absence dans les travaux critiques et académiques peut être considéré comme un cas d'injustice épistémique.

La première partie de la thèse est dédiée à l'étude du champ littéraire uruguayen dans lequel s'inscrit Armonía Somers. À partir de l'étude des revues, nous démontrons que, sous couvert de bienveillance et d'ouverture, le champ littéraire uruguayen à l'époque de la « Génération critique » (Rama) reste largement dominé par un fonctionnement masculiniste. Nous nous concentrons ensuite sur la réception critique et académique des œuvres d'Armonía Somers. Cet état de la recherche nous permet d'identifier des disparités de réception significatives mais aussi l'absence de lecture politique des œuvres de Somers. Celle-ci fait écho à l'exclusion systématique des femmes des discours constitutifs (philosophique et politique). Le caractère systématique de cette exclusion est l'élément qui justifie la lecture politique que nous proposons, que nous présentons comme une forme de réparation et qui s'inscrit dans une généalogie de travaux de chercheur·euse·s qui travaillent depuis les études féministes et de genre.

Dans la deuxième partie de la thèse, nous abordons le cadre générique des œuvres avec l'hypothèse qu'Armonía Somers utilise la fiction comme stratégie de détournement permettant de déjouer en partie les processus d'exclusion des discours constitutifs. Nous démontrons qu'elle déborde le cadre générique canonique qui veut diviser les discours fictionnel, philosophique et politique et, qu'à l'instar d'autres écrivain·e·s de la même période, elle utilise la fiction pour proposer une réflexion philosophico-politique. Les déplacements opérés, associés à une série de tropes de la modernité, ancrent les œuvres de notre corpus dans un contexte particulier que nous désignons comme modernité capitaliste et hétéro-patriarcale. Le positionnement critique de Somers, mis en évidence par le cadre générique, est confirmé par le détournement de ces tropes qui opère une désorganisation critique de la normalité instituée. Nous concentrons nos analyses autour de trois éléments que nous considérons centraux dans le discours de la modernité et dans le positionnement critique que développe Armonía Somers dans ses œuvres : la technique dont la violence contrecarre le mythe du progrès auquel elle est

généralement associée, le modèle bourgeois qui implique à la fois la domination masculine et la domination capitaliste.

Dans les deux dernières parties, nous allons au plus près du texte et observons, à partir des éléments propres à la fiction que sont les voix narratives et les personnages, les stratégies de désorganisation qu'Armonía Somers met en place.

La troisième partie est consacrée à l'étude de la scénographie qui met en évidence des scènes de parole alternatives qui déstabilisent le canon compris comme appareil idéologique du système capitaliste et hétéro-patriarcal. Nous identifions les différentes stratégies narratives des deux versions de *La mujer desnuda* et de *De miedo en miedo...* et postulons une indépendance croissante par rapport au cadre normatif de référence qui finit par (dé-)jouer la rationalité et la morale avec une voix inadaptée et inadaptable.

Dans la quatrième partie, nous analysons le déploiement de nouveaux imaginaires permis par le cadre générique et la scénographie et incarnés par des protagonistes inappropriés. Nous poursuivons l'analyse du système des personnages avec la famille qui, en tant que micro-organisation sociale présente dans les deux œuvres de notre corpus, condense les enjeux et problématiques travaillés jusqu'alors. Enfin, nous élargissons la focale et réfléchissons à la manière dont les personnages des œuvres participent d'une réflexion ontologique qui se veut incarnée et politique.

## **REMERCIEMENTS**

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice, Michèle Soriano, pour avoir accepté de diriger mes recherches, pour ses conseils précieux et pour la liberté avec laquelle elle m'a permis de travailler.

Je remercie également les membres de mon laboratoire, le CEIIBA, pour avoir toujours permis aux doctorant·e·s d'être force d'initiative, le DEHHA pour les riches années passées à enseigner en son sein, et l'équipe de l'INU Champollion avec qui j'ai eu la chance de travailler. Je remercie tous les collègues avec qui j'ai beaucoup appris ces dernières années.

Je remercie les membres de mon jury de soutenance pour avoir accepté cette responsabilité. C'est un honneur pour moi de soumettre mon travail à leur évaluation.

Je remercie l'éducation publique et les bibliothèques municipales qui permettent à des personnes comme nous, issu·e·s des milieux ruraux et paysans, d'accéder à de nouveaux possibles. J'engage tout un chacun à les défendre avec ardeur.





## REMERCIEMENTS

Je remercie l'association La Parenthèse et ses membres formidables qui m'ont aidé à garder le cap.

Je remercie toutes les personnes merveilleuses dont j'ai eu la chance de croiser la route et qui, d'une manière ou d'une autre, m'ont accompagné·e dans mon cheminement.

Agradezco a José haber sabido entender que « en la bandera de la libertad bordé el amor más grande de mi vida ».

Je remercie ma famille, et en particulier ma mère, pour le soutien constant et pour l'ancrage qu'elle représente.

Je remercie mes amixs, pour « nos puissantes amitiés » politiques et résistantes, douces, aimantes et soutenantes.

Je remercie particulièrement Laurie, Romane et Simon, pour les discussions, les moments partagés, le soutien constant, la joie de nous voir devenir qui nous souhaitons être.

Sophia, ma fidèle *compañera de tesis*, Fiona, pour son amitié et ses relectures, Amaya, mon amie éternelle, et ses amours, qui sont aussi ma famille, et enfin, Daphnée et sa vie pleine d'aventures. J'ai aussi une pensée émue pour les amitiés en devenir, qui ont vu la fin de ce long travail, et qui ont eu la patience d'attendre.

Agradezco a mis « niñxs extraordinarixs », Pau y Llum, que me recuerdan cada día que la vida ha de vivirse plenamente.



# SOMMAIRE

|                                                                                                                                        |            |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| RESUME                                                                                                                                 | 5          |
| REMERCIEMENTS                                                                                                                          | 7          |
| REMERCIEMENTS                                                                                                                          | 9          |
| SOMMAIRE                                                                                                                               | 11         |
| INTRODUCTION                                                                                                                           | 17         |
| <br>                                                                                                                                   |            |
| <b><u>CHAPITRE 1. DES ECRIVAINES DANS LE CHAMP LITTERAIRE URUGUAYEN MASCULINISTE DE LA SECONDE MOITIE DU XX<sup>E</sup> SIECLE</u></b> | <b>37</b>  |
| <br>                                                                                                                                   |            |
| PARTIE 1. LE CHAMP LITTERAIRE URUGUAYEN DU XX <sup>E</sup> SIECLE : « UNE VIOLENCE SYMBOLIQUE COURTOISE »                              | 43         |
| <br>                                                                                                                                   |            |
| PARTIE 2. ARMONIA SOMERS. L'ANECDOTIQUE EST POLITIQUE                                                                                  | 83         |
| <br>                                                                                                                                   |            |
| <b><u>CHAPITRE 2. ÉCRIRE LE TEMPS PRÉSENT. LA MODERNITÉ CAPITALISTE ET HÉTÉROPATRIARCALE : UN RÉFÉRENT À DÉPLACER</u></b>              | <b>103</b> |
| <br>                                                                                                                                   |            |
| PARTIE 1. VIE MODERNE ET IMAGINAIRE COLLECTIF : LA TECHNIQUE                                                                           | 109        |
| PARTIE 2. VIOLENCES SYSTEMIQUES : DOMINATION MASCULINE ET DOMINATION BOURGEOISE                                                        | 131        |
| <br>                                                                                                                                   |            |
| <b><u>CHAPITRE 3. VOIX NARRATIVES, VOIES DES POSSIBLES</u></b>                                                                         | <b>161</b> |
| <br>                                                                                                                                   |            |
| PARTIE 1. LA PREMIERE VERSION DE <i>LA MUJER DESNUDA</i> : DENATURALISER LE CADRE NORMATIF MASCULIN(ISTE)                              | 169        |
| PARTIE 2. LA VOIX NARRATIVE DANS LA DEUXIEME VERSION PUBLIEE DE <i>LA MUJER DESNUDA</i> : LA CREATION D'UN ESPACE-FRONTIERE            | 185        |
| PARTIE 3. (DE-)JOUER LA RATIONALITE. COMPARER CE QUI N'EST PAS COMPARABLE POUR DEFAIRE LE SENS (UNIQUE)                                | 197        |
| PARTIE 4. DE JE EN JEU : LE NARRATEUR INCARNE COMME AUTRE INADAPTABLE                                                                  | 205        |

#### **CHAPITRE 4. LE SYSTÈME DES PERSONNAGES : UN RÉSEAU (CONTRE-)HÉGÉMONIQUE 227**

|                                                                                          |            |
|------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>PARTIE 1. OCCUPER L'ESPACE : ENJEUX DES REPRESENTATIONS ET ROLE DES PROTAGONISTES</b> | <b>233</b> |
| <b>PARTIE 2. DES PROTAGONISTES INAPPROPRIÉS</b>                                          | <b>241</b> |
| <b>PARTIE 3. LA FAMILLE</b>                                                              | <b>253</b> |
| <b>CONCLUSION</b>                                                                        | <b>275</b> |
| <b>BIBLIOGRAPHIE</b>                                                                     | <b>283</b> |
| <b>TABLE DES MATIÈRES</b>                                                                | <b>305</b> |

## INTRODUCTION

—Vuelvo a preguntarme por su furia.

—La literatura me dio la herramienta. Yo nunca salí a pelear por la calle, siempre criticué la violencia. Es una furia especial, sí. Nunca podría secuestrar ni asesinar a nadie.  
(Somers, Domínguez, 1990)

*« Est-ce que c'est de la fiction ? » – on me le demande souvent.  
Est-ce que c'est vrai ? Est-ce que c'est réel ? Oh, c'est tout ce qu'il y a  
de plus réel. Tellement réel que ça saigne. Et pourtant c'est un rappel :  
ne jamais sous-estimer le pouvoir de la fiction pour dire la vérité.*

*Leslie Feinberg*

*Postface de l'auteur-e à Stone Butch Blues, traduit de l'anglais par un  
collectif militant, éditions Hystériques & AssociéEs*

Les citations d'Armonía Somers et de Leslie Feinberg placées en épigraphe nous rappellent que la littérature est un outil d'intervention de la réalité et qu'elle peut aussi être un outil de résistance aux discours et aux pratiques hégémoniques lorsque des auteur·ice·s s'en emparent pour déstabiliser les cadres normatifs dominants. Selon la lecture que nous proposerons dans ce travail, c'est ce qu'a fait Armonía Somers<sup>1</sup> dans ses deux premiers romans intitulés *La mujer desnuda* (1950 ; 1966) et *De miedo en miedo. Los manuscritos del río* (1965). L'interprétation proposée par María Cristina Dalmagro<sup>2</sup>, responsable du Fonds Armonía Somers<sup>3</sup> soutient que « la proposition esthétique d'Armonía Somers, maintenue tout au long de son œuvre narrative, condensée, densifiée et amplifiée dans *Solo los elefantes...* est de penser la littérature comme une manière de rendre compte de la nécessité de l'être humain de trouver du sens à travers la narration de sa propre vie<sup>4</sup> » (Dalmagro, 2009, p. 14). Le cadre herméneutique à partir duquel nous travaillons, et que nous allons détailler ci-dessous, composé essentiellement des travaux des études féministes et de genre nous invite à partir de cette affirmation et à déplacer quelque peu le regard afin de considérer la manière dont cette réflexion ontologique que Somers développe dans son œuvre négocie avec les cadres conceptuels de la modernité hétéropatriarcale et capitaliste.

## 1. Cadre herméneutique

Dans son article « Ficciones del género: modos de leer, modos de enseñar, modos de escribir » (2015), Laura Arnés affirme que « la littérature est un dispositif politique dans lequel se configurent de nombreux partages du sensible<sup>5</sup> » (Arnés, 2015) et concentre ensuite sa réflexion

---

<sup>1</sup> Nous ne ferons pas de présentation biographique de l'écrivaine car cela a déjà été réalisé par d'autres chercheur·euse·s auquel·le·s il est possible de se reporter : « Un retrato para Armonía (cronología y biografía) », d'Álvaro J. Risso (Cosse, 1991).

<sup>2</sup> Les travaux de María Cristina Dalmagro sont une référence incontournable pour qui s'intéresse à l'œuvre d'Armonía Somers. Responsable du Fonds d'archives Somers du CRLA-Archivos de l'Université de Poitiers, elle a publié de nombreux articles sur son œuvre et également plusieurs monographies. Ces dernières publications en date sont l'édition critique du roman *Solo los elefantes encuentran mandrágora*, publiée par Alción editora en 2024, les *Cuentos completos* publiés par la maison d'édition Páginas de espuma en 2021 et dont elle a rédigé le prologue, le livre collectif *La escritura de Armonía Somers. Pulsión y riesgo*, publié par l'Editorial Universidad de Sevilla en 2019 et dont elle a assuré la coordination.

<sup>3</sup> Le Fonds Armonía Somers du CRLA-Archivos de l'Université de Poitiers.

<sup>4</sup> « la propuesta estética de Armonía Somers, sostenida durante toda su narrativa, condensada, densificada y ampliada en *Solo los elefantes...* es la de pensar la literatura como modo de dar cuenta de la necesidad del ser humano de encontrar sentido a través de la narración de su propia vida » (Dalmagro, 2009, p. 14).

<sup>5</sup> « la literatura es un dispositivo político en el que se ensayan múltiples distribuciones de lo sensible » (Arnés, 2015).

sur les enjeux de la lecture. Toute œuvre littéraire propose des (ré-)agencements du monde qui dialoguent nécessairement – bien que de manière plus ou moins consciente – avec le monde des lecteur·ices<sup>6</sup>. Avec le déplacement proposé par Laura Arnés, à partir des travaux des *queer*, *feminist* et *cultural studies*, la question fondamentale de la littérature ne réside plus tant dans le fait de savoir ce qu'est la littérature, mais dans le questionnement de nos modes de lecture et de leurs implications. En 1983, Terry Eagleton avait déjà commencé à proposer le déplacement de la question avec une définition de la littérature qui mettait à mal la conception élitiste classique de cette dernière :

There is no 'essence' of literature whatsoever. Any bit of writing may be read 'non-pragmatically', if that is what reading a text as literature means, just as any writing may be read 'poetically'. If I pore over the railway timetable not to discover a train connection but to stimulate in myself general reflections on the speed and complexity of modern existence, then I might be said to be reading it as literature. John M. Ellis has argued that the term 'literature' operates rather like the word 'weed': weeds are not particular kinds of plant, but just any kind of plant which for some reason or another a gardener does not want around. Perhaps 'literature' means something like the opposite: any kind of writing which for some reason or another somebody values highly. As the philosophers might say, 'literature' and 'weed' are functional rather than ontological terms: they tell us about what we do, not about the fixed being of things. They tell us about the role of a text or a thistle in a social context, its relations with and differences from its surroundings, the ways it behaves, the purposes it may be put to and the human practices clustered around it. (Eagleton, 2008 [1983], p. 8)

Ce qui définit une œuvre littéraire, ce ne sont pas les caractéristiques qui seraient propres au texte, mais le regard que l'on pose sur ce texte, la manière dont on le lit. La lecture que l'on fait d'une œuvre implique notre responsabilité car, comme l'explique Donna Haraway, loin des discours dominants qui ont voulu faire du regard « un saut hors du corps marqué vers un regard dominateur émanant de nulle part », celui-ci est nécessairement « incorporé » (Haraway, Petit, Magnan, 2007 [1988], p. 115) et implique donc une vision et des « savoirs situés » (Haraway, 2007 [1988]). Les travaux de Terry Eagleton et de Laura Arnés pensent la littérature depuis une perspective oblique qui refuse l'autonomie – généralement supposée, mais artificielle – de

---

<sup>6</sup> Les travaux sur la performativité de la fiction sont très éclairants à ce sujet. Nous recommandons la lecture de l'anthologie critique *Entre textos y crítica: Performatividad de género en la literatura hispanófono del siglo XXI* (Palaisi, 2021) et de la thèse de doctorat de José González (2016), intitulée *Performatividad de la ficción en la novela argentina contemporánea: relaciones de género en Griselda Gambaro, Sylvia Molloy, Perla Suez*.

l'œuvre et la remettent à sa place de production culturelle soumise à des systèmes de valeur. L'œuvre littéraire ne peut être pensée sans ses lecteur·ice·s et, par conséquent, sans les codes, habitudes et enjeux de pouvoir qui déterminent et orientent les manières de lire. Cela signifie que l'œuvre littéraire doit être pensée en prenant en compte la pluralité synchronique et diachronique des lecteur·ice·s et de leurs pratiques de la lecture. L'œuvre littéraire, loin des conceptions classiques, devient mutable et plurielle puisqu'« il n'existe aucune lecture d'une œuvre qui ne soit pas également une réécriture<sup>7</sup> » (Eagleton, 2008 [1983], p. 11).

Les modes de lecture qui sont impulsés et parfois pérennisés à partir d'œuvres canoniques et de cadres herméneutiques hégémoniques sont des stratégies politiques. Selon la manière dont ces dernières sont menées, les lectures peuvent renforcer le « potentiel de disciplinement<sup>8</sup> » (Arnés, 2015, p. 215) des fictions, mais aussi être des « stratégies de résistance culturelle<sup>9</sup> » (Lauretis, 1992, p. 17). Dans sa proposition, Laura Arnés souligne le fait que ces modes de lecture, qui dépendent directement du regard posé sur l'œuvre, sont largement influencés par le système dans lequel évoluent les lecteur·ice·s, c'est-à-dire, dans notre cas, la modernité capitaliste hétéropatriarcale :

En tanto que el punto de vista se construye en relación con el poder (lo que se sabe, lo que se conoce, lo que se cree afecta lo que se ve) y dado que las convenciones culturales tienden a posicionar la mirada en el marco del patriarcado y la heteronormatividad, resulta necesario reorientar el punto de vista para poder vislumbrar el efecto desviado que provocan ciertas textualidades; para poder leer las preguntas que algunas ficciones liberan o los modos en que ciertas pasiones disidentes violentan y cuestionan (los sentidos de) los códigos culturales; para poder crear nuevas ficciones (Arnés, 2015, p. 217)

La proposition de Laura Arnés incite à une démarche (auto-)réflexive sur les enjeux de la lecture. Celle-ci semble pertinente et nécessaire, particulièrement lorsque nous lisons depuis l'université. Quels sont les enjeux de nos modes de lecture lorsque nous opérons depuis l'université ? Quelle responsabilité avons-nous dans les lectures que nous proposons des œuvres ? Comment se défaire des modes de lecture dominants ?

---

<sup>7</sup> « there is no reading of a work which is not also a 're-writing' » (Eagleton, 2008 [1983], p. 11).

<sup>8</sup> « potencial de disciplinamiento » (Arnés, 2015, p. 215).

<sup>9</sup> « estrategias de resistencia cultural » (Lauretis, 1992, p. 17).



L'université est un des lieux privilégiés de conformation et de diffusion des modes de lecture. C'est aussi, comme l'explique Nelly Richard, un « territoire d'intervention politique<sup>10</sup> » (Richard, 2011) :

un campo de fuerzas—cualquier campo de fuerzas— atravesado por relaciones de poder que gobiernan a prácticas, discursos, representaciones, cuerpos e identidades mediante sistemas de imposición, subyugación y exclusión de lo que no se ajusta a sus reglas de dominancia. Existe politicidad ahí donde operan codificaciones de poder susceptibles de ser interrumpidas y desviadas mediante actos críticos de oposición que subviertan sus jerarquías de valor y distinción, sus normas autoritarias y sus totalizaciones represivas. (Richard, 2011, n/s)

Dans cet article, Nelly Richard définit la « politicité » comme une question de rapport de force. Selon elle, l'université, qu'elle le clame haut et fort ou qu'elle le nie, est un « territoire d'intervention politique » en tant qu'elle participe à la constitution des savoirs depuis un lieu autorisé et légitime. En tant que lecteur·ice·s, d'autant plus lorsque nous exerçons depuis l'académie, il nous revient de nous interroger sur les lectures que nous proposons et qui seront nécessairement, parce que « tout signe est idéologique » (Bakhtine/Volochinov, 1977 [1929]), soit des outils de perpétuation, soit des stratégies de résistance au système oppressif qu'est la modernité capitaliste hétéropatriarcale.

Concrètement, pour comprendre les enjeux de ce travail, trois notions sont fondamentales : le champ littéraire, le canon et l'irrévérence. La notion de champ littéraire, telle que la développe Pierre Bourdieu, est essentielle parce qu'elle explicite la relation intrinsèque que le champ littéraire entretient avec le champ du pouvoir :

Le champ littéraire est un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent (soit, pour prendre des points très éloignés, celle d'auteur de pièces à succès ou celle de poète d'avant-garde), en même temps qu'un champ de luttes de concurrence qui tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces. [...] Mais nombre des pratiques et des représentations des artistes et des écrivains (par exemple leur ambivalence tant envers le « peuple » qu'envers les « bourgeois ») ne se laissent expliquer que par référence au champ du pouvoir, à l'intérieur duquel le champ littéraire (etc.) occupe lui-même une position dominée. Le champ du pouvoir est l'espace des rapports de force entre des agents ou des institutions

---

<sup>10</sup> « territorio de intervención política » (Richard, 2011, n/s).

ayant en commun de posséder le capital nécessaire pour occuper des positions dominantes dans les différents champs (économique ou culturel notamment). Il est le lieu de luttes entre détenteurs de pouvoirs (ou d'espèces de capital) différents qui, comme les luttes symboliques entre les artistes et les « bourgeois » du XIX<sup>e</sup> siècle, ont pour enjeu la transformation ou la conservation de la valeur relative des différentes espèces de capital qui détermine elle-même, à chaque moment les forces susceptibles d'être engagées dans ces luttes. (Bourdieu, 1991, n/s)

Dans cette définition, Pierre Bourdieu pose plusieurs aspects qui jouent un rôle important dans notre réflexion. Le premier est que le fait de réfléchir en termes de « luttes » et de « rapports de force » annule tout discours revendiquant une forme de neutralité – qui relève en réalité d'une position dominante qui s'autoconstitue comme référent. Chaque acteur du champ est nécessairement pris dans ces dynamiques. Le deuxième aspect est que les considérations individualistes sont évacuées pour laisser place à la compréhension d'un fonctionnement systémique. Ce ne sont donc pas les individus qui s'affrontent, mais des systèmes de valeurs, et chaque acteur du champ contribue nécessairement soit à l'évolution soit au maintien du champ. Le canon est, à ce titre, un des outils centraux du champ littéraire. En érigeant certaines œuvres au rang de modèles, mais aussi par le système de citations qui se met en place dans les paratextes ou dans les anthologies, par exemple, il tend à rendre visible et à pérenniser des modes de lecture dominants et contribue donc à l'institution ou à la perpétuation d'un système de fonctionnement. Il est considéré par certains comme immuable (Bloom, 2006), mais de nombreux chercheur·euse·s, à l'instar de Terry Eagleton, le présentent comme une construction culturelle qui peut – et doit – évoluer :

the so-called 'literary canon', the unquestioned 'great tradition' of the 'national literature', has to be recognized as a construct, fashioned by particular people for particular reasons at a certain time. There is no such thing as a literary work or tradition which is valuable in itself, regardless of what anyone might have said or come to say about it. 'Value' is a transitive term: it means whatever is valued by certain people in specific situations, according to particular criteria and in the light of given purposes. (Eagleton, 2008 [1983], p. 10)

Le propos de Terry Eagleton, outre qu'il confirme l'hypothèse d'un affrontement des systèmes de valeurs qui sous-tendent le champ littéraire, introduit – avec une visée critique – le lien étroit entre le canon et la construction d'une identité nationale. La question du canon a majoritairement été abordée depuis la perspective des œuvres et des auteurs susceptibles de

l'intégrer<sup>11</sup> pour aboutir à la constitution d'un canon national<sup>12</sup>. Dans ce travail, nous allons nous détacher des perspectives nationalistes et nous allons aborder la notion de canon en tant que discours structurant qui établit ce que l'on choisit de raconter et de ne pas raconter, la manière dont on le raconte et ce que ces choix impliquent en termes de rapports de pouvoir<sup>13</sup>. Dans son article intitulé « Apuntes sobre el canon latinoamericano », Susana Zanetti (1998) présente explicitement le canon comme un outil politique, comme une construction et comme la matérialisation d'un positionnement.

La noción de canon guarda siempre su lazo original con el dogma, esgrime simbólicamente su varita disciplinante a través de los dictámenes de una élite, de instituciones, que ejercen el poder de reglar el gusto, de sostener la preminencia de ciertos «valores estéticos». Selecciona y, por lo tanto, excluye, ignora, en función de intereses no solo artísticos sino también políticos, ideológicos. (Zanetti, 1998, p. 91)

Elle explique aussi que les œuvres qui font partie du canon ne sont pas nécessairement les œuvres les plus lues, mais qu'elles disposent d'une forme d'autorité qui leur est conférée par leur place dans le canon. Le canon ne répond donc ni à des critères quantitatifs ni à des critères qualitatifs, mais répond à ce que les acteurs dominants du champ littéraire jugent comme adéquat aux normes qu'ils ont eux-mêmes érigées. Sylvia Molloy (1999), dans son essai *Las*

---

<sup>11</sup> Dans le cas de l'Uruguay, nous recommandons la lecture des travaux d'Ángel Rama dont les apports sont considérables. De manière plus générale, cette question a largement été débattue entre les années 1940 et 1960, période durant laquelle le champ littéraire uruguayen s'est modifié en profondeur comme nous aurons l'occasion de le voir dans le premier chapitre de ce travail. La lecture de l'article « El canon nacional por dentro y por fuera. Felisberto Hernández en las antologías narrativas uruguayas », d'Alejandro Gortázar (2000) propose des réflexions intéressantes sur le rôle des anthologies dans la constitution du canon uruguayen et sur les dynamiques d'inclusion/exclusion. Sa bibliographie fournie et la prise en compte des travaux de référence sur la question en fait une lecture incontournable pour qui s'intéresse à la question.

<sup>12</sup> La notion de canon national a été structurante dans la constitution des champs littéraires en Amérique latine au XX<sup>e</sup> siècle, comme le souligne Susana Zanetti (1998). C'est à partir de ces canons nationaux que la réflexion sur la création potentielle d'un canon latino-américain, largement débattue bien que de manière fluctuante, a été menée : « de allí que en los centros de América latina sea el canon nacional el que está fundamentalmente involucrado, de allí también que la preocupación por el canon latinoamericano no sea continua, que entre en escena sobre todo cuando el contexto estético, cultural y político lo hace ingresar de manera viva, instalado en la densidad del presente » (Zanetti, p. 105).

<sup>13</sup> Dans son ouvrage *Caballo de Troya. Sobre relatos y olvidos* (2023), Hugo Achúgar propose une réflexion sur l'enjeu politique des récits. Il réfléchit notamment à la manière dont les récits (ré-)organisent la mémoire – et donc, également, les silences – et les rapports de force que cela alimente. « Lo que estaba en juego no era solo la memoria, sino los relatos que se elaboran basados en las memorias o los imaginarios; es decir, una “narrativa” que permite dominar a los pueblos, pero que también puede ser y es un arma de resistencia » (Achugar, 2023, p. 6).

*letras de Borges*, revient également sur la question du canon hispano-américain<sup>14</sup> et plus précisément sur le lien intrinsèque entre le canon et la notion d'irrévérence :

Borges reclama esa marginalidad, justificándola plenamente, para toda la literatura hispanoamericana. Mejor: para toda la literatura lateral... La irreverencia parece consecuencia inevitable de esa marginalidad aceptada y asumida: declararse marginal -es decir excéntrico- equivale a constituir un centro en la misma circunferencia, a reconocer la existencia del centro tradicional y a definirse con respecto a él, pero también a alejarse deliberadamente de ese centro, para verlo mejor y – si fuera necesario – para burlarse de él. (Molloy, 1999, p. 58)

Le champ littéraire hispano-américain, parce qu'il se situe en marge du champ littéraire européen tout en partageant des préoccupations et thématiques communes avec celui-ci (Borges, 1951), s'inscrit dans une forme d'irrévérence que Waisman identifie chez Borges comme « quelque chose de très proche de la célébration des influences, un plaisir à les déplacer, à les déformer<sup>15</sup> » (Waisman, 2011, p. 52).

Depuis la perspective politique de mise en évidence des résistances aux oppressions du système hétéropatriarcal capitaliste que nous adoptons dans ce travail, les propos de Sylvia Molloy sur les spécificités du canon hispano-américain nous permettent de prendre en compte certains des enjeux de la « colonialité culturelle<sup>16</sup> » (Quijano, 1992, p. 13) comme forme spécifique de la colonialité, elle-même caractéristique centrale de la modernité hétéropatriarcale capitaliste. En effet, le canon hispano-américain est très largement influencé par « les patrons culturels des dominants, bien qu'ils soient parfois subvertis pour transmettre d'autres nécessités d'expression<sup>17</sup> » (Quijano, 1992, p. 13), c'est-à-dire par la culture européenne (Quijano, 1992, p. 13). De manière générale, comme l'explique Aníbal Quijano, la production culturelle hispano-américaine est pensée comme un « objet » là où la culture européenne est pensée comme un « sujet ». Le champ littéraire hispano-américain est donc placé dans une position de subalternité par rapport au champ littéraire européen. La notion d'irrévérence, telle que la propose Jorge Luis Borges et la reprend Sylvia Molloy, est intéressante parce qu'elle permet de

---

<sup>14</sup> Sylvia Molloy a également travaillé sur cette question dans sa thèse de doctorat intitulée *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XX<sup>e</sup> siècle* (1972).

<sup>15</sup> « algo muy cercano a la celebración de las influencias, un gozarse en desplazarlas y distorsionarlas » (Waisman, 2011, p. 52).

<sup>16</sup> « colonialidad cultural » (Quijano, 1992, p. 13).

<sup>17</sup> « los patrones culturales de los dominantes, aun subvirtiéndolos para transmitir otras necesidades de expresión » (Quijano, 1992, p. 13).

rendre visible le lien entre ces deux champs littéraires qui s'inscrivent dans une relation de dominant / dominé comme sous-champ du champ du pouvoir de la modernité capitaliste hétéropatriarcale, mais elle est surtout intéressante parce qu'elle ouvre une possibilité d'agentivité qui fragilise la domination naturalisée et opère un point de bascule.

L'irrévérence serait donc une caractéristique propre au champ littéraire latino-américain. En ce sens, nous pensons qu'elle peut être un outil pertinent pour rendre compte des stratégies de déstabilisation présentes dans notre corpus. Dans un premier temps, nous proposons d'explorer, de manière synthétique, les tensions fructueuses que l'emploi de ce terme fait surgir. Le dictionnaire de l'Académie française donne pour étymologie le terme latin *reverentia* qui signifie « crainte ; respect, déférence » qui vient du verbe *revereri* qui signifie « craindre ; respecter, vénérer<sup>18</sup> ». L'irrévérence, dont l'emploi semble beaucoup plus tardif (la forme latine *irreverentia* est attestée au XIII<sup>e</sup> siècle), est définie comme « manque de respect, licence, excès ». L'irrévérence porte la contradiction en son sein : elle est à la fois absence et excès et implique donc, dans tous les cas, un rapport déviant à la norme. L'irrévérence, c'est une liberté prise, comme l'indique la « licence », un geste d'autonomie et d'indépendance. Au-delà des définitions données, les exemples sont intéressants :

« Il est utile peut-être au fond que les enfants soient malheureux et méconnus de leurs parents ! La contradiction leur enseigne l'irrévérence. Et l'irrévérence est la condition du développement de leur intelligence. » (Rivière, Corresp. [avec Alain-Fournier], 1906, p. 396)

« Je réponds « oui » de la tête, en secouant mes cheveux sans parler, irrévérence qui fait froncer les sourcils touffus de Mlle Sergent... ça m'est bien égal (Colette, Cl. Ecole, 1900, p. 82)

« mulieras ira et irreverentia et confusio magna » (Bible, BN 901, fol. 43b ds GDF. Compl. [Eccli. 25, 29])

Dans le premier exemple, l'irrévérence comme « condition du développement de toute intelligence » met le doigt sur la nécessité de l'esprit critique et une forme de liberté qui aurait son origine dans la contradiction. Le second exemple, extrait d'une œuvre de Colette, met en scène une enfant face à une représentante de l'ordre. C'est l'attitude de l'enfant qui est qualifiée d'irrévérencieuse par l'enfant elle-même qui connaît donc bien la norme et dévie de celle-ci de

---

<sup>18</sup> Définition du dictionnaire de l'Académie française. Disponible en ligne : <https://academie.atilf.fr/9/consulter/RÉVÉRENCE?options=motExact>.

manière consciente et assumée. Le dernier exemple renvoie à un usage latin du terme « *irreverentia* » dans la Bible, avec un exemple on ne peut plus approprié puisqu'il évoque « la colère, l'irrévérence et la grande confusion de la femme ». Cet exemple nous montre bien comment ce terme a, dès son origine, été associé à ce qui est Autre<sup>19</sup>, à ce qui sort de la norme. L'irrévérence, comme celle que propose Borges, devient l'outil assumé de ceux qui agissent depuis la latéralité, une stratégie de résistance des Autres, de ceux qui n'ont pas voix au chapitre, qui se situent hors du canon, qui sont mineurs, qui sont femmes. De manière concrète, l'irrévérence peut adopter des formes variées :

La irreverencia, que obra un desplazamiento mayor, puede ejercerse mediante una variedad de procedimientos: el borrado de las fronteras genéricas, culturales y lingüísticas, la técnica de fragmentación, apropiación y recontextualización, la mezcla de citas apócrifas y verdaderas; es decir, todas variantes de la escritura como traducción. Cualquier escritor periférico, porque está a la vez en la cultura occidental y separado de ella, puede tomar irreverentemente de todas sus literaturas. Los simulacros urdidos en el borde son el método privilegiado que les permite generar literaturas propias y desafiar las del centro. (Waisman, La estética de la irreverencia, 2011, p. 52)

L'irrévérence ne nie pas la référence (norme, canon), mais elle la déplace, joue avec, la déstabilise, la désorganise. L'irrévérence est ludique et politique. Par son caractère ludique, par les multiples possibilités qu'elle ouvre, par la généalogie dans laquelle elle s'inscrit, l'irrévérence nous semble être un outil particulièrement pertinent pour étudier les œuvres de notre corpus.

## 2. Choix du corpus

L'œuvre d'Armonía Somers a souvent été présentée comme une œuvre hermétique tant par la complexité de sa grammaire que par son irrationalité. Cette qualité a contribué à la classer comme une œuvre destinée à une élite intellectuelle. Nous considérons que ce supposé hermétisme reflète, en partie, une stratégie d'isolement de son discours. Somers joue avec une grammaire « hérissée de pics<sup>20</sup> » (Somers, 1965, p. 52) et assume la complexité de son œuvre. Nombre d'écrivaines ont reçu les mêmes critiques sur l'inaccessibilité ou l'incorrection

---

<sup>19</sup> « La » femme étant l'Autre par excellence (Delphy, 2008).

<sup>20</sup> « erizada de púas » (Somers, 1965, p. 52).

grammaticale de leurs œuvres. Mais n'est-il pas nécessaire de défaire le langage<sup>21</sup> pour défaire les normes, pour s'intéresser aux zones de friction de ce monde ? Comme l'a écrit Monique Wittig, la question du langage est « un champ politique important où ce qui se joue c'est le pouvoir – ou plutôt un enchevêtrement de pouvoirs car il y a une multiplicité de langages qui agissent constamment la réalité sociale » (Wittig, 2018 [2001], p. 67). Les mots d'Armonía Somers, que nous citons en épigraphe de cette introduction, présentent clairement la fiction comme un outil politique, un lien intrinsèque avec la société dans laquelle elle s'inscrit, une stratégie alternative à la lutte dans la rue. C'est aussi ce que souligne María Cristina Dalmagro :

Vivir entre dos mundos, recorrer tradiciones, retomarlas y subvertirlas, descorrer velos y desmontar mitos: una exploración en los recursos expresivos que la imaginación ofrece para trascender lo apariencial y producir fracturas en los estereotipos, lecturas múltiples que se condensan y a la vez se expanden infinitamente » (Dalmagro, 2009, p. 94).

Dans un autre entretien, Armonía Somers dépasse explicitement l'opposition canonique entre fiction et réalité lorsqu'elle affirme que « de toute façon je sais, oui, quelque chose: ce monde-là n'est pas inventé, il est dans celui-ci<sup>22</sup> » (Somers, Rey, 1976, p. 23). Si Armonía Somers présente clairement son œuvre comme un outil de participation politique, pourquoi les lectures en ce sens ne se sont-elles pas multipliées ?

Les travaux autour de son œuvre ne manquent pas et la diversité de leurs approches est aussi à souligner. L'œuvre d'Armonía Somers suscite l'intérêt de la recherche académique depuis la fin des années 1980 environ. Les travaux pionniers d'Helena Araújo (1989), notamment *Scherezada criolla: ensayos sobre escritura femenina latinoamericana* – dans lequel elle consacre un chapitre à Armonía Somers – ont contribué à créer une généalogie d'écrivaines latino-américaines et à accroître leur diffusion tout en menant une réflexion, ancrée dans le féminisme de la différence, sur les caractéristiques d'une écriture féminine.

Deux chercheuses ont travaillé sur les liens entre l'œuvre littéraire de Somers et les discours dominants. Leurs travaux ont exercé une influence significative sur notre réflexion. Les travaux de Noemí Ulla (1990; 1996) sont particulièrement pertinents comme origines d'une lecture politique. En effet, elle s'intéresse aux connotations idéologiques des nouvelles « El

---

<sup>21</sup> Sur la question du travail du langage, nous recommandons la lecture de l'essai *Les voies négatives de l'écriture dans le théâtre moderne et contemporain* de Lydie Parisse (2019), et notamment de l'introduction dans laquelle elle retrace une généalogie de dramaturges qui, tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, ont retravaillé le langage à partir du scepticisme qu'il leur inspirait.

<sup>22</sup> « de cualquier modo sé, sí, algo: ese mundo no es inventado, está en éste » (Somers, García Rey, 1976, p. 23).

derrumbamiento » et « Réquiem por Goyo Ribera » d'Armonía Somers et s'attache à démontrer qu'Armonía Somers y critique le modèle bourgeois et sexiste. Parmi les travaux de Susana Zanetti (1996a; 1996b; 2002-2003), l'article « El arte de narrar en los cuentos de Armonía Somers » (2002-2003) nous intéresse particulièrement car elle fait interagir la question ontologique et la question politique ou, comme elle le formule, « las maneras en que [Armonía Somers] conjuga preocupaciones ontológicas — las preguntas sobre el ser y sobre el mundo— con aquellas ligadas estrictamente a la circunstancia, con el acento puesto en las víctimas » (Zanetti, 2002-2003).

Dans le champ académique actuel, l'intérêt renouvelé pour l'œuvre d'Armonía Somers se retrouve dans les multiples mémoires de master<sup>23</sup> et thèses de doctorat<sup>24</sup> qui lui ont été consacrées ces vingt dernières années<sup>25</sup>. Les perspectives depuis lesquelles a été travaillée l'œuvre d'Armonía Somers sont très diverses, parmi lesquelles la lecture depuis les outils de la psychanalyse (González, 2021), l'intertextualité biblique (Uquillas, 2022; Carbajosa-Pérez, 2024) ou encore le fantastique (Araújo, 1989; 1996; Mailhe 1997 et 2000; Rodríguez-Henao, 2022; Cáceres, 2023; López-Carballo, 2023).

En ce qui concerne les œuvres de notre corpus, c'est-à-dire les deux premiers romans d'Armonía Somers, intitulés *La mujer desnuda* et *De miedo en miedo*,<sup>26</sup> nous pouvons observer une répartition très inégale de la critique. *La mujer desnuda* a mobilisé la majeure

---

<sup>23</sup> Nous pensons à *El sentimiento de la tristeza en cuatro cuentos latinoamericanos*. Onetti, Somers, Gardea y Moreno, de José Guadalupe Gallegos-Ramos (2023), *Edición crítica y estudio de La mujer desnuda*, de Armonía Somers, de Citlali Ramírez Gómez (2021), *Genèse de Muerte por alacrán* de Armonía Somers, de Julie Laurent (2020).

<sup>24</sup> Nous pensons à *Convergencias feministas en la narrativa de tres escritoras del Cono Sur: Armonía Somers, Elena Aldunate y Silvina Ocampo*, de Leticia Contreras Candía (2021), *La tentación del abismo en Armonía Somers: entre el expresionismo de vanguardia y el gótico postmoderno*, d'Anamaria López-Abadía (2014), *La convulsión orgiástica del orden: sujeto, cuerpo y escritura en Armonía Somers y Alejandra Pizarnik*, de Nuria Calafell-Sala (2010), *Orígenes y límites de l'être humain dans les contes d'Armonía Somers : genèse et apocalypses de soliflore*, de Frédéric Parra (2007), *Oscilaciones estéticas en la narrativa de cuatro autoras sudamericanas: Norah Lange, María Luisa Bombal, Armonía Somers y Clarice Lispector*, d'Ana Miramontes (2006),

<sup>25</sup> En dehors du champ académique, la publication des *Cuentos completos* (2021) dans un volume de plus de 600 pages et les rééditions récentes de nombre de ses œuvres par la maison d'édition El cuenco de Plata (Buenos Aires) témoignent de l'intérêt existant pour son œuvre. Dans les efforts de diffusion récents, nous pensons aussi à la traduction du recueil de nouvelles *El derrumbamiento* (1953) prise en charge par Jacques Aubergé et publiée par la maison d'édition L'atinoir qu'il a créée et qu'il dirige, sous le titre *L'effondrement et d'autres histoires* (2024). Malgré de nombreux désaccords avec les choix de traductions, nous saluons vivement l'initiative de cette traduction et la volonté de diffusion de l'œuvre d'Armonía Somers pour un public francophone.

<sup>26</sup> À partir de maintenant, nous mentionnerons *De miedo en miedo*. *Los manuscritos del río* de la manière suivante : *De miedo en miedo*... .



partie des critiques et travaux universitaires alors que *De miedo en miedo...* est passé quasiment inaperçu<sup>27</sup>.

Le roman *La mujer desnuda* a d'abord été connu de manière anecdotique car, publié sous le pseudonyme d'Armonía Somers – dont le nom d'état civil était Armonía Liropeya Etchepare – il a semé le trouble dans le milieu intellectuel uruguayen, et nombreux ont été ceux qui ont attribué, à tort, cette œuvre à un homme. En effet, dans ce roman, Armonía Somers raconte les deux derniers jours de la vie de Rebeca Linke qui, le jour de ses trente ans, rejoint sa maison de campagne et s'y autodécapite avant de reposer la tête sur son corps et de déambuler aux abords d'un village. Sa présence – réelle ou fantasmée – bouscule le quotidien des habitants et libère les passions qui, à leur tour, entraînent un déchainement de violence. Le roman s'achève sur l'assassinat du récent amant de la protagoniste par les habitants et sur l'image de Rebeca Linke flottant, morte, dans l'eau de la rivière. En 1990, Nicasio Perera San Martín publie un article intitulé « Armonía Somers: una trayectoria ejemplar » dans lequel il part des malentendus qu'a suscités cette première œuvre de Somers et souligne ce qui est en jeu dans sa réception par la critique. Son propos est particulièrement lucide sur les dynamiques à l'œuvre dans le champ<sup>28</sup> :

Porque, incapaces de creer que una mujer manifestara tal rigor narrativo, tal violencia en el mundo representado, tal osadía de lenguaje al llamar a las cosas casi por su nombre, varios críticos peroraron sobre el carácter masculino del estilo. (Y ya vemos, dicho sea de paso, que muchos desvaríos actuales sobre la “literatura femenina” tienen gloriosos antecedentes de signo contrario).

Les lectures postérieures de *La mujer desnuda* ont surtout abordé l'œuvre comme « un livre sur la liberté des femmes et le plaisir<sup>29</sup> » (Cáceres, 01/04/2023) et ont exploré la question du désir, de la sexualité, du corps et / ou du féminin<sup>30</sup>. En ce qui concerne cette ligne d'étude, les travaux

---

<sup>27</sup> María Cristina Dalmagro le souligne dans la présentation de l'ouvrage *La escritura de Armonía Somers. Pulsión y riesgo* (Dalmagro, 2019, p. 11). Jason Bartles a publié un article sur cette œuvre, intitulé « La ética de exponerse en *De miedo en miedo* de Armonía Somers » dans le livre dirigé par María Cristina Dalmagro (2019). Nous recommandons également la lectura de l'article « La puesta en crisis de la subjetividad en *De miedo en miedo* (los manuscritos del río) de Armonía Somers », d'Agustina Ibáñez (2018).

<sup>28</sup> Bien que nous soyons en désaccord avec certaines des thèses défendues par son auteur, nous recommandons la lecture de cet article qui prend parfois la forme d'un hommage à l'œuvre qu'Armonía Somers « prosiguió, lenta y pausadamente, la construcción de una obra que, no por austera, deja de ser, hoy, voluminosa » (Perera San Martín, 1990).

<sup>29</sup> « un libro sobre la libertad de las mujeres y el placer » (Cáceres, 01/04/2023).

<sup>30</sup> Cette question a aussi été travaillée par d'autres chercheuses dans les nouvelles « Saliva del paraíso » (Galletto, 2013) et « La inmigrante » (Fishburn, 1996).

les plus récents sont celui de Natalia Lorio (2020) qui propose des cartographies du désir et lance l'hypothèse d'un matérialisme érotique, et celui d'Ariadna Marcucci (2024) qui défend l'hypothèse d'une « sexualité libérée du regard masculin<sup>31</sup> ». Ces deux travaux, qui portent sur *La mujer desnuda*, proposent des réflexions intéressantes, mais il nous semble que le fait de continuer à explorer les thématiques de l'érotisme et du désir féminin dans l'œuvre de Somers contribue à occulter d'autres thématiques et perspectives bien moins travaillées<sup>32</sup>. Selon nous, la portée de ce roman dépasse cette seule lecture. C'est aussi ce qu'ont démontré María Luisa Femenías (2002-2003) et Agustina Ibáñez (2021) dans leurs articles consacrés à cette œuvre. La publication de María Luisa Femenías, à partir des outils de la philosophie du genre, explore les thématiques de la maternité et de la sexualité afin de démontrer que *La mujer desnuda* est un « manifeste féministe » et voit comment le texte interroge la liberté individuelle dans un contexte d'oppression générale. Quant à Agustina Ibáñez, elle revient, dans son article « Cuerpo, desnudez y silencio en *La mujer desnuda* de Armonía Somers » (2021) sur la question du corps, mais depuis une perspective originale qui le met en lien avec le silence afin de démontrer comment la corporéité, construite depuis le silence, questionne les hiérarchies genrées et le cadre conceptuel qui affirme la suprématie de la raison.

Si Armonia Somers, comme cela a déjà été souligné par les chercheuses précédemment mentionnées, fait effectivement écho dans son œuvre aux luttes féministes de l'époque, nous pouvons ajouter une autre lecture, qui reflèterait une vision plus globale et systémique de la société de la part de l'autrice. Nous proposons de lire les œuvres d'Armonía Somers comme des stratégies fictionnelles qui viseraient à mettre en lumière les oppressions systémiques de la société moderne hétéropatriarcale et capitaliste afin de les déstabiliser. Armonía Somers avait une connaissance fine des institutions. Ses origines familiales sont souvent reprises et nous pouvons lire fréquemment que son père était anarchiste et sa mère fervente catholique. Cette information est souvent présentée comme une anecdote, mais il faut y voir ce que cela suppose en termes de culture, comme l'indique María Cristina Dalmagro : « Face à l'absence de livres pour enfants, [Armonía Somers] indique qu'elle lisait tout ce qu'elle trouvait dans la bibliothèque de chez elle (Darwin, Dante Alighieri, Leopardi, Paracelso, Bakounine, entre

---

<sup>31</sup> « sexualidad liberada de la mirada masculina » (Marcucci, 2024).

<sup>32</sup> Nous développons davantage cette idée dans notre article sur le viol conjugal dans *La mujer desnuda* (Guilhem, 2023).

autres), présents par la suite dans ses fictions<sup>33</sup> » (Dalmagro, 2009, p. 49). En effet, Armonía Somers a eu accès à toute une bibliothèque d'œuvres anarchistes – qui, donc, exploraient le système institutionnel et le rôle et le fonctionnement de l'État depuis une perspective critique ainsi que des projets alternatifs – et religieuses (entre autres), que l'on retrouve dans ses œuvres.

*La mujer desnuda* est un récit qui « énonce des réalités autres<sup>34</sup> » (Rodríguez Henao, 2020), un récit fantastique qui reconfigure les codes de la narration et rebat les cartes du cadrage générique, un récit subversif qui propose une cartographie du désir. Il est également nécessaire de considérer que ce récit n'est pas fermé sur lui-même, qu'il est un discours qui dialogue nécessairement avec d'autres discours, c'est-à-dire qui dit des choses sur le monde dans lequel il prend place<sup>35</sup>. Quelles sont ses implications ? Quels sont les enjeux de ces représentations contre-hégémoniques ?

L'étude conjointe de *De miedo en miedo...* répond à notre volonté de déplacer le regard, de chercher de nouvelles pistes interprétatives. La valeur transgressive de *La mujer desnuda* est évidente à de nombreux niveaux, celle de *De miedo en miedo...* l'est beaucoup moins. En effet, dans cette œuvre, Armonía Somers donne la parole à un homme hypocondriaque qui est à la fois le narrateur et le protagoniste de l'histoire. Époux et père, il travaille dans une librairie dans laquelle il fait la rencontre d'une femme. Les conversations qu'ils ont durant leurs multiples rendez-vous le mènent à narrer de nombreux épisodes de son enfance et de sa jeunesse, qui a eu lieu, de toute évidence, au début du XX<sup>e</sup> siècle. Nous accédons donc à une période – indéterminée – de la vie de ce narrateur protagoniste qui passe de la librairie aux rendez-vous avec la femme qu'il a rencontré à la vie de famille dans un quotidien routinier.

À l'origine donc, une intuition qui nous a fait penser que les lectures proposées de *La mujer desnuda* n'épuisaient pas l'ensemble des lectures possibles. Les deux œuvres de notre corpus sont radicalement différentes dans la forme (alternance d'actions et de dialogues soumis à une tension narrative dans *La mujer desnuda* et monologue réflexif ainsi que des dialogues

---

<sup>33</sup> « Ante la falta de libros infantiles, [Armonía Somers] consigna que leía todo lo que encontraba en la biblioteca de su casa (Darwin, Dante Alighieri, Leopardi, Paracelso, Bakunin, entre otros, presentes después en sus ficciones) » (Dalmagro, 2009, p. 49).

<sup>34</sup> « enunciar realidades otras » (Rodríguez Henao, 2020).

<sup>35</sup> Nous renvoyons, ici, à la conception que Maingueneau propose de l'œuvre littéraire : « L'œuvre littéraire ne surgit pas dans "la" société saisie comme un tout mais à travers les tensions du champ proprement littéraire. L'œuvre ne se constitue qu'en impliquant les rites, les normes, les rapports de force des institutions littéraires. Elle ne peut dire quelque chose du monde qu'en inscrivant le fonctionnement du lieu qui l'a rendu possible, qu'en mettant en jeu dans son énonciation les problèmes que pose l'inscription sociale de sa propre énonciation. » (Maingueneau, 1993, p. 24)

majoritairement introspectifs dans *De miedo en miedo...*), dans le ton (majoritairement tragique pour *La mujer desnuda*, réflexif pour *De miedo en miedo...*), dans l'histoire (tension dramatique exacerbée dans *La mujer desnuda* et une absence de tension de tension dans *De miedo en miedo...*). Quel est leur point commun ? Les analyses que nous avons faites nous ont menées à établir comme hypothèse qu'au-delà des divergences formelles, la présence d'un discours féministe critique de la modernité hétéropatriarcale est commune aux deux œuvres de notre corpus, et c'est ce que nous allons démontrer tout au long de notre travail.

### 3. Positionnement

La critique littéraire et académique s'accorde sur le fait que Somers met au jour les zones d'ombre de l'humanité dans une perspective ontologique sans toutefois la percevoir comme une « intervention politique » (Richard, 2011). Cette perspective, telle qu'elle est présentée dans ces travaux, fonctionne comme un discours qui se vaut en lui-même et qui se situe au-delà de la société (donc du politique). Or, l'existentialisme, développé par Jean-Paul Sartre (1946) très largement convoqué par Somers, a reconfiguré la réflexion ontologique en postulant un lien de co-construction permanente entre l'humain et le monde dans lequel il vit. En effet, il explique que chaque choix que l'homme fait « engage l'humanité entière » (Sartre, 1947, p. 26). En même temps, « l'existence précède l'essence » et ce sont donc les choix que l'homme fait, parmi ceux possibles dans le monde dans lequel il vit, qui participent de la construction de l'homme. Dès lors, la réflexion ontologique peut difficilement s'extraire du politique. En ce sens, l'écriture de Somers est aussi l'espérance de nouveaux devenirs, des propositions de reconfigurations du monde et, surtout, une désorganisation globale de la normalité. Désorganiser la normalité, c'est imposer un nouveau rapport de force et celui-ci doit être pensé de manière globale.

Nous formulons l'hypothèse que dans l'œuvre d'Armonía Somers, l'irrévérence est une stratégie de désorganisation du monde et qu'elle se matérialise à plusieurs niveaux dans les œuvres de notre corpus. D'abord, de manière générale, elle reflète une attitude générale de désobéissance d'Armonía Somers en tant que femme qui écrit des œuvres transgressives tout en étant par ailleurs une pédagogue reconnue – avec la charge morale que suppose d'être une maîtresse à cette époque. Dans les œuvres de notre corpus elle se matérialise dans la scène générique par la renégociation des frontières entre la philosophie, le politique et la fiction et dans la scénographie par des voix narratives et des personnages qui déstabilisent les modèles

genrés. Elle s'inscrit également dans une désorganisation globale de la modernité qui se décline en de nombreux axes parmi lesquels les rôles de genre, la notion de progrès, la valeur travail, la famille nucléaire, etc. La fiction joue un rôle fondamental dans la création de la pensée d'une désorganisation du monde puisque, comme l'explique Thérèse Courau, elle n'est pas ce qui permet d'exprimer une pensée, mais un élément constitutif de cette pensée qui ne pourrait exister autrement :

el análisis de la obra de Luisa Valenzuela en términos de identidad enunciativa permite postular que el posicionamiento que construye la autora a través de las relaciones polémicas que mantiene con los discursos autoritarios no preexiste a la escritura ficcional como si ésta se limitara a expresarlo. Invita más bien a considerar que la construcción de una identidad enunciativa divergente se efectúa en el texto mismo, aprehendido como vector de posicionamiento social y literario. (Courau, 2010, p. 1)

La fiction ouvre ainsi de nouveaux possibles et offre le cadre nécessaire à une pensée qui cherche à s'extraire du cadre normatif dominant. Se pose toutefois à nouveau la question des modes de lectures qui instituent des lectures dominantes qui tendent à oblitérer la pluralité des lectures possibles. En effet, le canon, en tant que construction discursive qui contrôle et maintien des modes de lecture dominants, tend à invisibiliser les stratégies irrévérencieuses. Si les liens de Somers avec le politique sont parfois évoqués, la question est rapidement évacuée par son absence de militantisme et de participation à la politique partisane qui la situent dans une forme de neutralité. Celle-ci, si elle a préservé et continue de préserver de nombreuses trajectoires d'hommes intellectuels et créateurs en tous genres a, la plupart du temps, largement desservi les femmes. Nous en avons ici un exemple : l'exclusion de Somers du politique a silencé toute une partie de son discours. Cette silenciation, si elle n'était pas quasi systématique en ce qui concerne les écrivaines, ne serait qu'une lecture possible supplémentaire, une piste à explorer. C'est le caractère systématique de la dépolitisation du discours des écrivaines qui donne toute sa dimension à ce sujet. Qui se sauve de cette silenciation, hormis quelques figures d'exception comme Simone de Beauvoir ou Virginia Woolf ? Josefina Ludmer, dans l'article « Las tretas del débil » (1985), explique les raisons de cette exclusion :

À la question pourquoi n'y eut-il pas de femmes philosophes, on peut dès lors répondre que les femmes n'ont pas pratiqué la philosophie depuis l'espace délimité par la philosophie classique, mais depuis d'autres espaces et que si on lit ou si on écoute leur discours comme un discours philosophique, une transformation de la réflexion devient

possible. Il en va de même pour la pratique scientifique et politique. (Ludmer, Mullaly, 2020 [1985], p. 58)<sup>36</sup>

Linda Nochlin avait également posé et répondu à la question de « pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? » (Nochlin, 1993) dans un article désormais classique qui cherchait à identifier les barrages institutionnels à l'œuvre dans l'agencement du champ artistique états-unien auxquels se confrontaient les femmes artistes. Dans le cadre des études féministes et des études de genre, nombreux sont les travaux qui émergent sur cette question (Courau, 2023 ; Palaisi, 2022 ; Soriano, Mangin 2021), et nous souhaitons nous inscrire dans leur lignée.

#### **4. Hypothèse et annonce du plan**

L'objectif de cette thèse est de réhabiliter les enjeux politiques de l'œuvre d'Armonía Somers. Notre hypothèse centrale est que les irrévérances que permet la fiction dans les œuvres d'Armonía Somers sont une stratégie politique de désorganisation du monde tel qu'il est constitué à partir des normes du système hétéropatriarcal et capitaliste. Nous partons d'un premier constat qui est la difficulté (quasi-impossibilité) d'accès des femmes aux discours constituants (Maingueneau, Cossutta, 1995) que sont les discours philosophiques et politiques qui obligent les femmes à contourner ces voies d'accès (Le Doeuff, 1998 ; Ludmer, Mullaly, 2020 [1985]) et à passer, notamment à partir des débuts du XX<sup>e</sup> siècle, par le champ littéraire. L'écriture de fiction matérialise certaines des stratégies de négociation que les autrices vont mettre en place avec les discours constituants canoniques et les champs dans lesquels ils se déploient et qui restent fermés aux femmes. Le deuxième constat duquel nous partons est celui de l'injustice épistémique à laquelle sont confrontées les écrivaines et leur discours. Dans ce cas, l'absence de lecture politique de l'œuvre de Somers l'exclut d'office d'une généalogie dans laquelle elle s'inscrit pourtant de manière assez explicite.

Pour la structure de ce travail, nous avons choisi de suivre l'organisation suggérée par l'analyste du discours Dominique Maingueneau :

Nous nous rapprocherons par cercles successifs de ce qui passe à tort pour ce qu'il y a de plus "intérieur" à l'œuvre, de moins sensible au contexte historique de son apparition. On envisagera d'abord les modes d'insertion du statut d'écrivain dans le champ littéraire ; c'est

---

<sup>36</sup> « Ante la pregunta de por qué no ha habido mujeres filósofas puede responderse entonces que no han hecho filosofía desde el espacio delimitado por la filosofía clásica sino desde otras zonas, y si lee o escucha su discurso como discurso filosófico, puede operarse una transformación de la reflexión » (Ludmer, 1985, p. 54).

par rapport à lui que doivent être pensés l'appartenance des œuvres à des genres et à des courants esthétiques, mais aussi les tracés biographiques d'auteurs. Nous considérons ensuite les supports de l'œuvre : la voix, l'écrit, l'imprimé et, au-delà, la langue. Serrant d'encore plus près l'œuvre, nous abordons sa situation d'énonciation, la "scénographie" qu'elle construit et dont elle se donne pour le produit. Nous pouvons enfin nous intéresser aux "contenus" de l'œuvre, qui ne sont pas appréhendés dans leur clôture, mais retournés vers l'acte d'énonciation qui les porte. L'œuvre apparaît ainsi faillée par un renvoi permanent à son énonciation et à l'intenable statut de l'écrivain dans la société. Nous sommes amenés à prendre conscience que le contexte n'est pas placé à l'extérieur de l'œuvre, en une série d'enveloppes successives, mais que le texte, c'est la gestion même de son contexte. (Maingueneau, 1993)

Le premier chapitre de la thèse est dédié à l'étude du champ littéraire uruguayen dans lequel s'inscrit Somers. Nous cherchons à mettre en lumière les dynamiques masculinistes qui soutiennent le champ littéraire uruguayen de l'époque. Pour cela, dans une première partie, nous nous intéressons essentiellement aux critiques – dont le rôle est structurant dans le champ – et interrogeons les discours des acteurs principaux du champ. Cette étude du champ est une étape nécessaire car, comme l'a expliqué Pierre Bourdieu, « [...] la construction du champ est le préalable logique à la construction de la trajectoire [des individus] comme série de positions occupées successivement dans ce champ » (Bourdieu, 1992-1998, p. 351). Elle nous permettra de souligner certains fonctionnements systémiques avant que nous nous centrons, dans la deuxième partie, sur Armonía Somers, avec un double objectif : analyser son positionnement et la réception de son œuvre. Pour cela, nous travaillerons essentiellement à partir des critiques et travaux universitaires publiés de manière contemporaine à son œuvre.

Dans le deuxième chapitre de la thèse, nous aborderons le cadre générique des œuvres avec l'hypothèse qu'Armonía Somers utilise la fiction comme stratégie de détournement de l'interdiction de participation aux discours constituants. Nous chercherons à démontrer que le débordement du cadre générique classique, en plus d'allier fiction et discours philosophico-politique, dérange le canon et matérialise la désorganisation de la modernité capitaliste hétéropatriarcale.

Le troisième chapitre sera consacré à l'étude des scènes de parole alternatives qui viennent déranger le canon compris comme « appareil idéologique » (Althusser, 1970) du système capitaliste et hétéropatriarcal. Elles introduisent la confusion, les démultiplications de sens, les comparaisons chaotiques et les flux de pensée qui constituent des débordements qui, selon les cas, entre en tension avec le modèle normatif hégémonique ou s'en défait.

Dans le quatrième chapitre, nous nous concentrerons sur l'incarnation de nouveaux imaginaires par les personnages. Nous chercherons à comprendre comment ce déploiement se fait à partir des déplacements opérés par le cadre générique et la scénographie et quelles sont les implications politiques de ces imaginaires. Pour cela, nous nous intéresserons dans un premier temps aux enjeux des représentations et au rôle qu'occupe chacun des protagonistes dans les œuvres étudiées puis nous poursuivrons l'analyse du système des personnages avec une étude de la représentation de la famille qui, en tant que micro-organisation sociale présente dans les deux œuvres de notre corpus, condense les enjeux et problématiques travaillés jusqu'alors.



---

## **Chapitre 1. Des écrivaines dans le champ littéraire uruguayen masculiniste de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle**

---



Dans son article « Teoría feminista y crítica de la representación », Nelly Richard explique les enjeux de l'application d'une théorie féministe et propose une méthodologie pour l'étude des représentations dans laquelle elle engage à articuler l'analyse des techniques discursives et des modes de fonctionnement des institutions qui déterminent la circulation du sens :

Una teoría feminista empeñada en cuestionar el entramado ideológico-cultural de las representaciones patriarcales, no puede sino detenerse en analizar el detalle de *cómo* el discurso de la cultura dominante va codificando los lugares y funciones reservados en su interior para un sujeto funcional a su dominio. Cualquier pregunta referida al rol de la mujer en el universo de la producción socio-simbólica debe necesariamente pasar por una reflexión sobre la red situacional y posicional de los efectos de subjetividad que distribuyen y controlan las ideologías sexuales a lo largo y a lo ancho de su red de mensajes y comunicaciones. (Richard, 1989, p.65)

Dans ce chapitre, nous allons procéder à une relecture critique du champ littéraire uruguayen de la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle afin de pouvoir identifier les enjeux discursifs qui sous-tendent l'œuvre d'Armonía Somers. Notre but est de démontrer que les discours dominants de l'époque ont perpétué un fonctionnement masculiniste du champ littéraire malgré l'apparente inclusivité et progressisme de cette génération. Pour cela, à partir des outils qu'offrent les théories des savoirs situés (Haraway, 1988) et du point de vue (Harding, 1993), nous interrogeons la réception critique des œuvres des écrivaines. Le point de départ de notre réflexion est le postulat du caractère nécessairement situé de tout discours, c'est-à-dire du fait que tout discours est politique et sert une idéologie. Nous cherchons à démontrer que les discours dominants du champ littéraire, sous couvert de neutralité voire de progressisme, perpétuent des dynamiques d'exclusion systém(at)iques selon des critères essentiellement sexogénériques. Nous affirmons, dès lors, la nécessité d'une réflexion critique vis-à-vis du champ littéraire et des discours qui le structurent.

Dans la première partie, nous brosons un état des lieux du champ littéraire uruguayen du début du XX<sup>ème</sup> siècle. Nous abordons le rôle central de la *Generación del 900* dont les critères esthétiques ont été largement repris par les écrivains postérieurs et notamment ceux de la *Generación del centenario* (ou *Generación del 30*). Nous analysons des critiques de l'époque pour mettre en lumière les critères esthétiques et les pratiques dominantes du début de siècle. Le but des sous-parties suivantes est de démonter le mythe de la participation active des écrivaines au champ littéraire de l'époque à égalité avec leurs homologues masculins.

Nous commençons par la contextualisation et la justification de l'emploi du terme de *Generación crítica* parmi les nombreuses appellations existantes pour désigner cette génération. Nous nous concentrons ensuite sur certains des apports les plus significatifs de cette génération, notamment le rôle qu'ont joué les critiques et les revues dans sa construction et dans le renouvellement des critères structurants et des pratiques de l'écriture.

À partir d'une lecture oblique de discours critiques de l'époque, nous nuancions largement ces propos et réaffirmons le caractère masculiniste du champ littéraire qui a impliqué une double limitation systém(at)ique de la portée politique des discours des écrivaines de l'époque matérialisée, depuis la création, par des formes d'autocensure et, depuis la réception, par des lectures biaisées et partielles. Cette lecture oblique des discours dominants est fondamentale pour poser les bases de la lecture politique que nous proposons et s'inscrit dans une remise en question de la naturalisation des structures oppressives.

We require instead an understanding of a misreading by subordinate groups that seems to exaggerate their own power, the possibilities for emancipation, and to underestimate the power arrayed against them. If the elite-dominated public transcript tends to naturalize domination, it would seem that some countervailing influence manages often to denaturalize domination. (Scott, 1990, p. 79)

Le fonctionnement masculiniste du champ a limité les lectures possibles de nombreuses œuvres, notamment d'écrivaines. L'identification des stratégies d'exclusion et de domination du champ est nécessaire pour les déjouer et envisager de nouvelles lectures possibles.

Dans la deuxième partie de ce chapitre, nous introduisons Armonía Somers et son œuvre pour étudier la manière dont les dynamiques qui sous-tendent le champ littéraire ont affecté son positionnement en tant qu'écrivaine et les conditions de réception de son œuvre. Nous mobilisons les critiques contemporaines de la publication de ses œuvres afin d'identifier les lectures dominantes qui en ont été faites. Il ne s'agit pas seulement de rendre compte de ces lectures, mais de questionner les silences afin d'analyser l'interaction entre les modes de représentation et les modes de lecture. En effet, nous pensons que les modes de représentations, surtout lorsqu'ils sont transgressifs, peuvent subir des « injustices épistémiques » (Fricker, 2021) qui se traduisent par l'oblitération systématique et involontaire de certains aspects. En ce qui concerne notre corpus de travail, nous constatons que la critique s'est d'abord orientée vers la figure de l'écrivaine, délaissant en partie son œuvre, puis qu'elle a majoritairement proposé une lecture ontologique. Notre hypothèse est que cette lecture ontologique a contribué à penser

l'œuvre d'Armonía Somers comme une production autonome sans ancrage sociopolitique et que, ce faisant, c'est la résistance de son discours aux cadres hégémoniques qui a été oblitérée.



# **PARTIE 1. LE CHAMP LITTÉRAIRE URUGUAYEN DU XX<sup>E</sup>**

## **SIECLE : « UNE VIOLENCE SYMBOLIQUE COURTOISE »**

### **1. Le début du XX<sup>e</sup> siècle : héritage et continuité**

Dans cette première sous-partie, nous allons brosser un portrait des critères et pratiques dominantes du champ littéraire autour des années 1930-40 en nous concentrant notamment sur la question des héritages revendiqués par la *Generación del centenario*. Cet ancrage contextuel est nécessaire à la compréhension des enjeux que suppose l'émergence de la *Generación crítica*, à laquelle appartient Armonía Somers, à partir des années 1940.

En Uruguay, la première génération littéraire qui a existé et qui a eu conscience d'elle-même et du labeur qu'elle entreprenait est la *Generación del 900*<sup>37</sup>, ainsi appelée, car les publications majeures de ses membres ont eu lieu autour de l'année 1900. Elle s'est formée à une période où le discours de construction de la nation, impulsé par les acteurs politiques, cherchait à instituer des figures nationales dans les différents domaines de la vie politique et culturelle. Cette volonté émanait de ceux mêmes qui étaient à la fois des acteurs de la vie politique et de la vie culturelle, à l'instar de José Enrique Rodó, auteur du récit fondateur *Ariel*<sup>38</sup> et député. Le développement de la presse, généralisé à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, a bien sûr été fondamental dans la constitution de cette génération d'intellectuels qui ont posé les bases du champ littéraire uruguayen et ont aussi institué une feuille de conduite du modèle de nation à développer de manière simultanée et interdépendante, comme le souligne José Enrique Rodó dans le paragraphe suivant, inclus dans son essai *La novela nueva* (Rodó, 1896) et dans lequel il parle de la nécessité de créer une nation littéraire et politique qui ne se limite pas aux frontières étatiques :

Parecerá punible a los que defienden, como el sagrado símbolo de la nacionalidad intelectual, el aislamiento receloso y estrecho, la fiereza de la independencia literaria que sólo da de sí una originalidad obtenida al precio de la incomunicación y la ignorancia

---

<sup>37</sup> Pour plus de détails, consulter l'article « La Generación del 900 » (Rodríguez Monegal, 1950).

<sup>38</sup> À ce propos, consulter « Reflexiones sobre Ariel a cien años de su publicación » (Canfield, 2000).

candorosa; parecerá punible a los huraños de la existencia colectiva, a quienes es necesario convencer de que la imagen ideal del pensamiento no está en la raíz que se soterra [sic] sino en la copa desplegada a los aires, y de que las fronteras del mapa no son las de la geografía del espíritu, y de que la patria intelectual no es el terruño. (Rodó, 1896)

Un exemple de la porosité entre ces deux champs est le journal *El día*, dirigé par José Battle y Ordoñez, également Président de la République à deux reprises (1903-1907; 1911-1915) et dans lequel ont régulièrement collaboré Álvaro Armando Vasseur ou Alberto Zum Felde, parmi nombre d'autres écrivains de l'époque. Cette première génération littéraire uruguayenne a essentiellement suivi les préceptes du modernisme, comme nous pouvons le voir avec ces mots de Carlos Reyles, l'un des écrivains de la génération :

[un arte] que no sea indiferente a los estremecimientos e inquietudes de la sensibilidad fin de siglo, refinada y complejísima, que trasmita el eco de las ansias y dolores innumbrables que experimentan las almas atormentadas de nuestra época, y esté pronto a escuchar hasta los más débiles latidos del corazón moderno, tan enfermo y gastado (Reyles, 1897, p. 33)

Ce sont également ces préceptes qui sont repris par la *Generación del centenario*, autour des années 1930. Celle-ci revendique l'héritage de la *Generación del 900* dont elle reprend notamment les critères esthétiques. La production littéraire uruguayenne dans ces années est beaucoup plus variée, en partie parce que le nombre de revues dans lesquelles il est possible de publier a considérablement évolué. La production est majoritairement – mais pas exclusivement – orientée vers le réalisme et le milieu rural. La tradition gauchesque, qui a marqué une bonne partie de la littérature *rioplatense* du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>39</sup>, est encore très ancrée dans les productions en prose et en vers de la fin du début du XX<sup>e</sup> siècle qui, si elles ont délaissé le lyrisme de la gauchesque originelle, en conservent le « réalisme rural »<sup>40</sup> (Rocca, 2000). Les œuvres de trois des romanciers les plus reconnus de cette période – Amorim, Acevedo Díaz et Reyles – s'inscrivent dans cette tradition et les critiques, dans leur immense majorité, les encensent. Le début du XX<sup>e</sup> siècle est marqué par un discours qui vise à instituer des figures nationales et, dans le champ littéraire, cela s'exprime par la revendication de la filiation avec les écrivain·es de la *Generación del 900*. Les écrivain·es de la *Generación del Centenario* les

---

<sup>39</sup> « En 1872 Los tres gauchos orientales de Antonio Lussich (1848-1928) constituye el primer gran éxito editorial uruguayo, contemporáneo del paralelo argentino: Martín Fierro de J. Hernández. Era el mismo asunto – el gaucho despojado, la crítica a las autoridades, el elogio de las viriles virtudes del hombre de campo – ; era el mismo uso de los metros tradicionales; era el mismo lenguaje campesino y fue el mismo público ávido quien recibió ambos materiales. Pero no será la poesía gauchesca de la revolución » (Rama, 1968, p. 30).

<sup>40</sup> « *realismo rural* » (Rocca, 2000).



reconnaissent comme modèles et, lorsqu'ils apportent de nouveaux éléments, ils les placent dans une dynamique de continuité avec les productions antérieures. Luisa Luisi, critique et écrivaine reconnue dans le champ littéraire de l'époque, consacre un ouvrage à Reyles qui est éclairant quant à la définition de la littérature qui fait autorité à l'époque. Il y mentionne « la perfection », « les belles qualités », fait la part belle aux descriptions qu'elle considère comme supérieures à la trame qui les entache (Luisi, 1925, p. 23). La prédominance des critères esthétiques, souvent réunie sous la question du style<sup>41</sup>, est aussi explicitée par Domingo A. Caillava :

por literatura se entiende el conjunto de obras, en prosa y verso, que narran y describen las hazañas de sus héroes, los paisajes de su naturaleza, la vida de sus hombres y la exaltación de sus pasiones. Por eso, una literatura que reproduce la vida nómada de los gauchos, sus usos y costumbres, su lenguaje ameno y picaresco, sus sentimientos, y particularmente su actuación importantísima en las guerras por la independencia de la patria, es literatura propia, aun cuando el sello que las diferencia de otras literaturas no sea completamente original. (Caillava, 1921, p. 1)

Au-delà de la question du style, que l'on attribue encore fréquemment au génie et au talent en s'inscrivant dans une perspective néo-classique, la réflexion de Caillava fait état de la prégnance du réalisme et de la gauchesque. Le canon de l'époque veut que les écrivains, considérés comme des observateurs capables de décrire au plus près les paysages, les mœurs et coutumes, le quotidien. Cet exemple nous éclaire aussi sur le rôle de la critique au début du XX<sup>ème</sup> siècle qui consiste essentiellement à mettre en valeur les œuvres que l'on considère comme valides / valable et à passer les autres sous silence. L'exercice de la critique crée, entre autres des généalogies, en établissant des liens entre les nouvelles œuvres et des traditions déjà instituées. Le système des héritages et filiations est une des composantes majeures de la constitution du champ littéraire à cette époque, et est considéré comme la matérialisation d'une forme de révérence envers les « maîtres »<sup>42</sup>. Cette révérence qui implique à la fois respect et subordination au référent instaure un fonctionnement hiérarchique du champ avec un système de validation explicite. La critique littéraire de cette époque, qu'elle s'exerce dans les revues

---

<sup>41</sup> À ce propos, voir l'article d'Eduardo Acevedo Díaz intitulé « El estilo. Una disertación sobre estética » (Acevedo Díaz, 1880) qui, bien qu'il soit plus ancien, souligne les critères esthétiques encore dominants dans la critique littéraire du début du XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>42</sup> C'est, par exemple, ce qu'explique Acevedo Díaz dans la phrase suivante: « el estilo expresa el conjunto de las tradiciones que los maestros nos han transmitido de edad en edad resumiendo todas las maneras clásicas de encarar la belleza » (Acevedo Díaz, 1880).

ou dans les paratextes des œuvres, est l'organe central de ce fonctionnement par révérence. C'est elle qui valide les œuvres et les auteur·ice·s par le système de filiation. Ainsi, ce ne sont pas les dynamiques de rupture qui sont mises en avant, mais, au contraire, les dynamiques d'inscription et de continuité. C'est aussi ce qu'explique Fernando Casales :

En nuestra historia literaria, el primer grupo que tuvo conciencia generacional, que se vio a sí mismo como diferente a los anteriores y que en virtud de esa diferencia se cifró en razones de juventud, se propuso una tarea cultural, fue el grupo formado en torno a Andrés Bello, Miguel Cané y el periódico « El iniciador », en 1838. Habrá que esperar luego hasta el 900 para que se reedite el hecho y luego nuevamente hasta la generación Crítica. El fenómeno de la autoconciencia nacional, está ligado a otros dos: el propósito de continuidad o de ruptura con relación al pasado inmediato y la invención o la adopción de novedades artísticas. Cuando una generación inventa o adopta un estilo artístico nuevo rompe con el pasado, especialmente la generación anterior y genera una autoconciencia poderosa. Cuando se propone una tarea de continuidad, no rompe con el pasado y puede no generar autoconciencia generacional. Es lo que ocurrió con las generaciones del '17 y del '30. Se vieron a sí mismas como continuadoras de una labor literaria que juzgaron excelente y las novedades que incorporaron o inventaron (regionalismo, vanguardias, nativismo) no les parecieron antinómicas del repertorio heredado del 900. (Casales, 2006)

Le système d'héritage et de filiation à partir duquel se constitue le champ littéraire depuis la *Generación del 900* à la *Generación del centenario* enferme aussi les productions dans une forme de continuité alors qu'à la même époque émergent de nombreux courants d'avant-garde : « L'Uruguay vit en marge de la dynamique générale d'insolence dans les arts et du défi que suppose la littérature comme “une révolution permanente” telle que la considéraient les courants d'avant-garde de la post-guerre européenne<sup>43</sup> » (Aínsa, 2011, p. 50). Le contexte de l'Uruguay au moment où explosent les avant-gardes est bien trop imprégné du discours du « positivisme rationaliste sécularisant<sup>44</sup> » du Battlisme (Aínsa, 2011, p. 50) qui obéit à une volonté de progrès modéré et contrôlé et qui se traduit dans les faits par une forme de *statu quo* saupoudrée de légères avancées sociales, pour impulser une avant-garde. Les mots d'Hugo Verani à ce propos éclairent bien la situation :

---

<sup>43</sup> « Uruguay vive al margen de la tónica general de insolencia en las artes y el desafío de la literatura entendida como “una revolución permanente”, al modo como lo hacían en plena efervescencia los ismos vanguardistas de la posguerra europea » (Aínsa, 2011, p. 50).

<sup>44</sup> « positivismo racionalista secularizador » (Aínsa, 2011, p. 50).

El Uruguay de los años veinte era una sociedad agropecuaria medioburguesa y secularizada, poco propicia para rebeliones o disidencias; fueron años de apacible conformismo social en un clima cultural dominado por la personalidad y las ideas de José Batlle y Ordoñez. Desde la guerra civil de 1904, la revolución nacionalista del último caudillo gaucho, Aparicio Saravia, contra el gobierno de Batlle, hasta el golpe de estado del presidente Gabriel Terra el 31 de marzo de 1933, consecuencia de la crisis financiera mundial de 1929, la organización social del país era estable y desarrollada. El ideario liberal progresista de Batlle, implementado en la Constitución de 1917 – gobierno ejecutivo colegiado, libertades públicas, avanzado sistema de seguridad social, nacionalización de las principales empresas, acceso de la clase media a la vida cívica – promovió la inverosímil convicción de vivir en un estado perfecto. Fue un factor estabilizador que produjo aparente justicia social, bienestar económico y confortable optimismo. (Verani, 1992, p. 781)

Le champ intellectuel uruguayen est bien loin de constituer une avant-garde (même « institutionnalisée<sup>45</sup> » (Aínsa, 2011, p. 49) et tient davantage d'un réformisme modéré à l'instar de la politique étatique menée à cette époque qui s'appuie sur une dynamique de continuité avec quelques éléments de rupture isolés. En ce sens, même les événements politiques majeurs, comme le coup d'État de Terra le 31 mars 1933 et le suicide de Baltasar Brum qui ont créé un véritable électrochoc dans la société uruguayenne n'ont pas eu de répercussions immédiates sur le champ littéraire qui, avec la *Generación del centenario*, reprend essentiellement les idéaux esthétiques du modernisme et/ou une forme de réalisme rural selon les cas.

Los factores determinantes del país condicionan una literatura desprovista de espíritu innovador que no siente la urgencia de experimentación expresiva y formal – con raras excepciones, como veremos. La modalidad dominante posee rasgos que le confieren una particularísima uniformidad que pone de manifiesto una sensibilidad generacional: el nativismo. La tendencia nativista, arraigada en la tierra y en los problemas de la vida campesina, persigue una finalidad documental y cognoscitiva. (Verani, 1992, p. 782)

Alors que l'on célèbre le *Centenario* en Uruguay, en 1930, que l'on revendique une tradition littéraire empreinte de réalisme et de gauchisme et que l'on cherche à créer une cohésion nationale à travers, entre autres, une histoire culturelle et littéraire propre, en Europe et dans de nombreux pays d'Amérique latine, les avant-gardes dominant et créent des climats propices aux dissensions, aux oppositions, aux débats. En Uruguay, la tendance nativiste est dominante

---

<sup>45</sup> « institucionalizada » (Aínsa, 2011, p. 49).

et participe au projet politique de construction de la nation. Au début du XX<sup>ème</sup> siècle, le « réalisme rural<sup>46</sup> » (Rocca, 2000) ou « nativisme<sup>47</sup> » (Zum Felde, 1926) est appréhendé comme un outil par les porteurs du projet national, comme l'indique cette déclaration de Ferrandiz Alborz<sup>48</sup> :

Nuestro primer contacto crítico queremos sea para el escritor que definió literariamente la tierra y el hombre uruguayos. Antes de Acevedo Díaz, las letras uruguayas eran parte de un todo no diferenciado en el mapa literario hispanoamericano. Con Acevedo Díaz la novela uruguaya descubre a la tierra y al hombre. En la literatura hispanoamericana, Acevedo Díaz es un precursor del realismo integral, vital, con las contradicciones de su tiempo y de su personalidad. (Ferrandiz Alborz, 1951, n/d)

Ferrandiz Alborz inaugure la section culturelle du journal *El día* avec un hommage à Acevedo Díaz qu'il présente comme le premier qui a mis en mots l'« homme uruguayen » (Ferrandiz Alborz, 1951) – expression qui reflète très justement l'exclusion des femmes du projet de construction de la nation – et le territoire dans lequel il s'ancre. Les projets littéraire et politique sont indissociables dans le projet plus vaste de construction de la nation et de revendication intracontinentale de l'Uruguay. L'objectif politique dominant exerce une forme de contrainte qui limite le renouvellement des formes littéraires.

Dans ce contexte, quelques gestes de rupture sont déployés sans toutefois réussir à impulser un mouvement collectif. Les deux exemples les plus significatifs sont ceux de José Pedro Bellán et de Felisberto Hernández. La reconnaissance très tardive de Felisberto Hernández, dont les premières œuvres ont été publiées entre 1925 et 1931 dans des éditions très marginales qui ont peu circulé, ce qui a clairement limité l'influence de son œuvre jusqu'à ce que *Nadie encendía las lámparas* soit publiée par la maison d'édition portègne *Sudamericana* en 1947. Le cas de José Pedro Bellán<sup>49</sup>, un auteur considéré parmi les plus novateurs de la période, nous alerte lui aussi sur les enjeux de la lecture. Certains chercheurs ont considéré Bellán comme féministe (Aínsa, Casales). L'emploi de ce terme nous semble très éloigné de la réalité. Dans son article (2006) sur *El pecado de Alejandra Leonard* (1926), Casales montre comment Bellán met

---

<sup>46</sup> « realismo rural » (Rocca, 2000).

<sup>47</sup> « nativismo » (Zum Felde, 1926).

<sup>48</sup> Ce passage s'inscrit dans une longue argumentation dans laquelle Ferrandiz Alborz, après avoir affirmé l'importance d'Acevedo Díaz dans le champ littéraire uruguayen et hispano-américain, argumente contre son inclusion au mouvement romantique en arguant qu'il est un auteur réaliste.

<sup>49</sup> Sur Bellán voir, *La narracion y el teatro en los años 20*, Capítulo oriental 17 (Aínsa, 1968).

l'accent sur le personnage féminin d'Alejandra qui est intellectuellement semblable aux hommes – ce qui est attribué à l'influence de son père, professeur et intellectuel – et ne peut donc pas être objet d'amour, car elle représente un danger. Bellán affirme, à travers son personnage, que « la femme » n'est pas inférieure à l'homme, cependant il ne lui reconnaît que deux possibilités d'être femme : la femme soumise (Ève) ou la femme transgressive et malheureuse (Lilith) et il considère que la femme est « l'adversaire le plus féroce d'elle-même<sup>50</sup> » (Casales, 2006, n/s). Contrairement à ce qu'a affirmé Fernando Casales (2006), Bellán n'adopte pas un positionnement féministe, cependant son discours semble se faire l'écho de l'ampleur et du poids croissants des réflexions féministes à cette époque. Selon nous, les apports les plus significatifs de Bellán se trouvent ailleurs et notamment dans le traitement qu'il fait de la modernité. Par exemple, la ville comme cadre spatio-temporel privilégié, mais aussi comme élément thématique qui fait de Bellán le « fondateur de la narration urbaine<sup>51</sup> » (Casales, 2006, n/s) en Uruguay.

Durante la primera mitad del siglo XX las ciudades rioplatenses se encuentran en pleno proceso de modernización: la presencia de multitudes, inmigrantes, automóviles, cinematógrafos, escaparates repletos de mercancías y objetos suntuarios, medios de transporte públicos, serán algunos de los elementos que confluirán en la conformación de un nuevo paisaje urbano. Estas modificaciones implicarán un correlato necesario en la ciudad como sistema de vida y en la conformación de subjetividades y cuerpos « urbanos », es decir, producidos y sobredeterminados por las características de este espacio. Al mismo tiempo, la ciudad modernizada posibilitará prácticas sociales que generarán una discursividad particular, propia y constitutiva. (Ostrov, 2002, p. 33).

Dans son article, Casales propose quelques éléments qui vont dans ce sens, mais n'approfondit pas vraiment l'analyse. Pablo Rocca (2000) revient également sur l'œuvre de Bellán et souligne le travail que l'auteur effectue sur l'intégration du cinéma dans son œuvre *Los amores de Juan Rivault*, publiée en 1922. Cette année 1922 a également vu naître les discours les plus expérimentaux de l'époque comme ceux de Vallejo (*Trilce*, 1922), James Joyce (*Ulyses*, 1922), T.S.Eliot (*The Waste Land*, 1922). Malgré la volonté novatrice de Bellán, ses tentatives de rénovation des pratiques sont limitées par les emprunts qu'il persiste à faire aux thèmes issus de la mythologie gréco-latine et le ton lyrique qu'il emprunte au romantisme et qui écarte sans ambages l'œuvre de Bellán de toute considération avant-gardiste. En effet, Arturo Sergio Visca,

---

<sup>50</sup> « el adversario más feroz de sí misma » (Casales, 2006, n/s).

<sup>51</sup> « fundador de la narrativa ciudadana » (Casales, 2006, n/s).

dans sa *Nueva antología del cuento uruguayo* presente José Pedro Bellán avec ces mots : « c'est, en Uruguay, un des exemples les plus notoires, bien que ce ne soit pas le seul, de mauvaise chance littéraire<sup>52</sup> » (Visca, 1976, p. 72). Essentiellement reconnu comme dramaturge de son vivant, ses œuvres narratives sont passées inaperçues et il a été oublié par les générations suivantes qui ont pourtant, comme l'indique Visca, largement investi des thèmes urbains comme l'avait fait Bellán de manière précoce<sup>53</sup>. La critique suivante, rédigée par Emir Rodríguez Monegal, sans pitié – comme souvent – pointe, entre autres, les apports et limites de l'œuvre *Doñarramona*. Il part du commentaire d'Acevedo Díaz selon lequel la critique sociale et religieuse est l'aspect le plus intéressant, mais aussi le plus extérieur à l'œuvre de Bellán et y répond ainsi :

En efecto, es un plano externo. Pero es el plano en que la obra de Bellán adquiere plena significación. Porque su validez como creación literaria total es bastante discutible. Bellán no aparece en *Doñarramona* como un gran narrador. Aparece como un narrador hábil, que explota un tema interesante (aunque planteándolo siempre en visión superficial), que reproduce los recursos más afinados de la técnica narrativa del naturalismo francés (con justicia evoca Díaz a Maupassant, cuyo estilo incisivo era el modelo, inalcanzable, de Bellán), que acumula observaciones de menudo detalle para componer un cuadro cabal de la sociedad montevideana — clasista, ahorrativa, beatona— en la primera década del siglo. (Rodríguez Monegal, 1955, p. 220)

Le manque de reconnaissance dont ont souffert les deux auteurs dont nous venons de parler est éloquent quant à l'échec de la mise en place d'un quelconque courant avant-gardiste en Uruguay. Les normes qui prédominent dans la production littéraire et la critique, loin d'être un simple exercice de style, servent, en réalité, à cette époque, un projet bien plus vaste : la construction de la nation uruguayenne autour d'un modèle commun largement influencé par la notion de progrès comprise comme une évolution linéaire vers l'avant – excluant donc les déviations, dès lors, perçues comme manquement au progrès. Le modèle politique et le modèle

---

<sup>52</sup> « es, en el Uruguay, uno de los ejemplos más notorios, aunque no único, de mala fortuna literaria » (Visca, 1976, p. 72).

<sup>53</sup> « Se le debió haber visto, lógicamente, como un precursor importante, por lo menos. En especial cuando se considera que tiene con estos nuevos narradores urbanos otros puntos de contacto, como por ejemplo, el centrar una parte importante de su obra en la indagación de la vida erótica, aunque sin reducirla indebidamente al sexo sino dándole también lo que le corresponde al sentimiento. No es raro, pues, que en la década que siguió a la muerte del autor, cuando la narrativa uruguaya estaba volcada hacia la temática rural, el interés por su obra haya decrecido hasta casi eclipsarse, pero es curioso que al volcarse esa misma narrativa hacia el tema urbano no haya sido revalorada. Cabe señalar una excepción en lo que a este desinterés se refiere : José Pedro Díaz, en su excelente prólogo a la reedición de *Doñarramona*, subraya con precisión los valores de la obra narrativa de José Pedro Bellán. » (Visca, 1976, p. 72-73)

culturel qui prennent forme avec le Battlisme maintiennent l'Uruguay dans la pratique d'un réformisme modéré qui constitue la norme et tend à exclure ceux qui essaieraient de s'en extraire.

## 2. La Generación crítica : esprit critique ou mythe discursif ?

*«La literatura es un oficio:  
es necesario aprenderlo, pero, más aún, es necesario crearlo»*

Periquito el Aguador

Dans cette sous-partie, nous allons nous intéresser aux changements de dynamiques et de pratiques induits par une nouvelle génération d'intellectuels en Uruguay qui se caractérise, dès le début des années 1940, par la volonté d'instaurer l'esprit critique comme valeur dominante.

En 1939, deux événements majeurs ont lieu dans le champ littéraire uruguayen : la création de l'hebdomadaire *Marcha*, dirigé par l'intellectuel Carlos Quijano, et la publication du récit bref *El pozo* écrit par Juan Carlos Onetti.

C'est un événement majeur de l'Histoire uruguayenne contemporaine qui impulse un processus de modification profonde du rôle des élites intellectuelles. La dictature de Terra (1933-38) secoue les (supposés) acquis et idéaux de la jeune république uruguayenne. Le coup d'État et la dictature qui s'en est suivie semblent, en effet, avoir largement participé à l'émergence d'une nouvelle génération d'intellectuels qui, loin d'assumer le rôle d'arrière-garde du pouvoir politique, porte un regard critique sur ce qui a été fait jusque-là, fait un constat acéré de la situation et essaie de prendre une nouvelle direction. Ángel Rama définit cette nouvelle génération en ces termes :

una conciencia generalizada que sirve de punto focal a todos los hombres que construyen un tiempo nuevo, sean políticos, sociólogos, poetas, pintores, directores teatrales, narradores, economistas o educadores. Esa conciencia crítica es un patrimonio cultural al cual se reconvierte una sociedad a partir de la enseñanza de sus élites intelectuales pero éstas sólo lentamente y con ingentes esfuerzos van penetrando el cuerpo social, luchando al comienzo dentro de ellas mismas para definir al alcance de sus proposiciones renovadoras, perfeccionando su planteo sistemático, antes de iniciar la tarea de ampliación de su círculo y por lo tanto de corroboración de sus ideales al encarnarlos en la comunidad. (Rama, 1971, p. 333)

La conscience critique de cette nouvelle génération d'intellectuels s'inscrit dans de nombreux domaines<sup>54</sup> et prend diverses formes. Son « rôle formateur »<sup>55</sup> (Ruffinelli, 1995, p. 120) se traduit dans un des organes centraux du champ intellectuel de l'époque, le journal *Marcha*, dont « les pages compactes et grises [...] renvoient à un paradigme éducatif<sup>56</sup> » (Sarlo, 1992, p. 12). Il ne s'agit pas seulement d'échanger entre intellectuels, mais de sortir l'Uruguay de la léthargie dans laquelle il se maintient comme conséquence du Battlisme. De nombreuses appellations ont été proposées pour désigner cette génération émergente et aux pratiques résolument différentes de celles qui existaient jusque-là en Uruguay.

Toute appellation, quels que soient les critères sur lesquels elle repose, contribue à construire un canon, c'est-à-dire un outil de régulation :

La noción de canon guarda siempre su lazo original con el dogma, esgrime simbólicamente su varita disciplinante a través de los dictámenes de una élite, de instituciones, que ejercen el poder de reglar el gusto, de sostener la preminencia de ciertos «valores estéticos». Selecciona y, por lo tanto, excluye, ignora, en función de intereses no solo artísticos sino también políticos, ideológicos.

Mais il est aussi nécessaire de prendre en compte la « mutabilité des canons »<sup>57</sup> (Maradei, 2022) et donc leur dimension dialogique, mais aussi le rôle crucial de la critique dont la variation des modes de lecture entraîne lesdites mutations. Comme l'affirme Guadalupe Maradei, « les formes de périodisation, loin de fonctionner comme des toiles de fond ou des contextes, parce qu'elles impliquent une opération historiographique [...], délimitent en soi le problème à creuser (ses contours et ses spécificités) ainsi que les cadres d'intelligibilité à partir desquels il est possible de le (re)connaître<sup>58</sup> » (Maradei, 2022, p. 56). Nous avons donc une responsabilité à assumer dans les lectures que nous faisons des œuvres, mais aussi des périodisations dans lesquelles nous les intégrons.

---

<sup>54</sup> Pour comprendre comment cet esprit critique s'incarne et se matérialise dans d'autres champs que le champ littéraire, nous recommandons vivement la lecture de la thèse de Carmen de Sierra Neves intitulée *De la crise à la recherche d'une nouvelle identité nationale : les intellectuels en Uruguay : 1939-1975* (1992).

<sup>55</sup> « papel formativo » (Ruffinelli, 1995, p. 120).

<sup>56</sup> « Las páginas apelmazadas y grises [...] remiten a un paradigma educativo » (Sarlo, 1992, p. 12).

<sup>57</sup> « mutabilidad de los cánones » (Maradei, 2022).

<sup>58</sup> « las formas de periodización, lejos de actuar como telones de fondo o contextos, en tanto involucran una operación historiográfica [...], delinean en sí el problema a indagar (sus contornos y especificidades) así como los marcos de inteligibilidad a partir de los cuales se hace posible (re)conocerlo » (Maradei, 2022, p. 56).



Les catégorisations périodiques, comme « *Generación del 39* » ou « *Generación del 45* » (Rodríguez Monegal, 1966 ; Paganini, 1968) sont des outils pratiques, mais qui soulèvent de nombreuses questions. Celles que nous venons de mentionner mettent en place le mythe du jaillissement soudain d'une génération et invisibilisent le travail et le temps long que cela suppose en réalité. Le but de notre travail est de participer à la réparation des oublis et des silences, de combler des zones de vide de la mémoire, nous ne pouvons donc pas adopter ces termes. S'il est vrai que « la période littéraire est définie par la prédominance d'une tendance artistique, et non pas par la validité exclusive de certaines normes, modèles et conventions<sup>59</sup> » (Verani, 1992, p. 778)<sup>60</sup>, la place prépondérante qu'occupent les tendances dominantes contribue à l'invisibilisation des pratiques minoritaires. Adopter l'appellation de la « *Generación del 39* » reviendrait à renforcer la place prépondérante d'Onetti (qui a publié *El pozo* cette année-là) et de la revue *Marcha* (également créée cette année-là). Or, il s'agit déjà de deux éléments clés dans l'histoire littéraire uruguayenne<sup>61</sup> et leur prédominance tend à occulter de nombreuses autres initiatives et précédents. À titre d'exemple nous pouvons citer les premières œuvres de Felisberto Hernández et de Marosa di Giorgio dont les textes protéiformes contribuent largement à repenser le cadre générique canonique. Sur le plan contextuel, il est nécessaire de prendre en compte les modifications impulsées quelques années avant par le choc qu'a représenté le coup d'État, mais aussi par la Guerre civile espagnole (1936-1939) et ensuite par la deuxième Guerre mondiale (1939-1945) qui doivent être considérés comme certains des multiples facteurs qui ont permis l'émergence et la consolidation de cette nouvelle génération d'intellectuels<sup>62</sup>. Cette appellation tend également à uniformiser les pratiques puisqu'elle inscrit les publications de la génération dans le sillage de ces deux éléments qui sont, dès lors, l'origine de la généalogie et le référent par rapport auquel on décide de l'inclusion ou de l'exclusion des œuvres et des auteur·ice·s. Bien que l'année 1939 soit charnière dans la mise en place de cette nouvelle génération, il nous semble fondamental de ne

---

<sup>59</sup> « el periodo literario se define por el predominio de una tendencia artística, no por la vigencia exclusiva de determinadas normas, pautas o convenciones » (Verani, 1992, p. 778).

<sup>60</sup> Nous recommandons la consultation de cet article, notamment pour la bibliographie qu'il met à disposition sur le sujet.

<sup>61</sup> Il y a consensus sur l'importance de cette date (Verani, 1992, p. 788-789).

<sup>62</sup> Hugo Verani alerte sur les risques de limiter la littérature à un simple reflet de l'actualité socio-politique : « El cambio literario no está necesariamente condicionado por sucesos históricos (un reinado, una revolución, una dictadura, etc.), frecuente arbitrariedad que reduce el decurso literario a mero reflejo pasivo de la vida social. La dificultad estriba, precisamente, en integrar estos dos planos dialecticamente relacionados y determinar hasta que punto la evolución interna de la literatura es modificada por fuerzas sociales » (Verani, 1992, p. 777). Précisons, donc, qu'il ne s'agit pas de faire reposer l'émergence de cette génération sur ce seul événement mais bien de considérer l'ensemble des facteurs qui ont mené, sur le moyen terme, à l'émergence de cette génération.

pas limiter notre lecture à l'influence d'Onetti et de *Marcha* qui sont finalement des outils comme tant d'autres dans la conformation du nouvel esprit critique et dans lesquels de nombreux·ses auteur·ice·s de cette génération ne se sont pas reconnu·e·s – à commencer par Armonía Somers. L'appellation « *Generación de Marcha* » étend encore davantage l'hégémonie de la revue en faisant d'elle non seulement le point de départ de cette génération, mais aussi le seul critère valable pour décider de l'inclusion ou de l'exclusion. Or, la revue *Marcha*, de son comité de rédaction à ses collaborateurs, a été quasi-exclusivement masculine. Adopter cette appellation reviendrait donc à participer au processus d'invisibilisation des femmes qui ont participé aux productions de l'époque en tant qu'écrivaines et / ou en tant que critiques et à renforcer les biais masculinistes déjà considérables.

Hugo Verani propose une périodisation qu'il met en place à partir de l'année 1939, qu'il considère comme une année fondamentale, et établit ensuite une division périodique à partir des dates de naissance des auteur·ices. Ainsi, il regroupe les écrivain·e·s né·e·s entre 1902 et 1916 (il cite Juan Carlos Onetti et Felisberto Hernández) dans la « période superréaliste » et ceux né·e·s entre 1917 et 1931 (il cite Armonía Somers, Mario Benedetti, Carlos Martínez Moreno et José Pedro Díaz) dans la « période néo-réaliste ». Il nous semble que cette périodisation est trop précise pour être réellement pertinente car elle revient à établir des lignes de démarcation qui ne se justifient pas vraiment. Par exemple, pour la période superréaliste, Verani affirme que « Felisberto et Onetti assument une attitude de rupture radicale avec la tradition nationale<sup>63</sup> » et que « L'affinité entre les deux ne vient pas d'une adhésion à des préceptes esthétiques, mais à une cohabitation dans un domaine conditionné par un système de normes qu'ils rejettent et, surtout, par l'aspect imaginatif qu'acquiert leur œuvre<sup>64</sup> » (Verani, 1992, p. 790). Nous partageons ses propos, cependant notre désaccord réside dans le fait que la catégorisation qu'il propose exclut des auteur·ices qui ont publié dans les mêmes années que ces auteurs et qui coïncident avec cette définition, mais qui se voient exclus par le fait que leur date de naissance ne correspond pas à la période définie. La période néo-réaliste, dans laquelle il inclut Armonía Somers, serait, quant à elle, dominée par une littérature sociale qui délaisserait les aspects formels<sup>65</sup>. Pour qui a, ne serait-ce que parcouru rapidement l'œuvre d'Armonía

---

<sup>63</sup> « Felisberto y Onetti asumen una actitud de radical ruptura con la tradición nacional » (Verani, 1992, p. 790).

<sup>64</sup> « La afinidad entre ambos no procede de compartir preceptos estéticos, sino de convivir en un ámbito condicionado por un sistema de normas que rechazan y, ante todo, por el cariz imaginativo que adquiere su narrativa » (Verani, 1992, p. 790).

<sup>65</sup> « En plena eclosión del experimentalismo en Hispanoamérica, los narradores de la generación de 1954 se desenvuelven dentro de un neorrealismo de escasa preocupación formal. » (Verani, 1992, p. 797).

Somers, il semble évident que cette définition n'est absolument pas représentative du corpus sur lequel nous travaillons.

Parmi toutes les appellations dont nous avons connaissance, nous avons retenu celle d'Ángel Rama, qui a l'avantage de prendre en compte une période large (de 1939 à 1969) et qui est celle qui saisit le mieux l'esprit qui préside les différents positionnements et pratiques de l'époque qui nous concerne<sup>66</sup>.

Si fuera indispensable caracterizar esta generación habría que repetir esta frase: la caracteriza una empeñada voluntad de lucidez y habría que señalar además que experimentan una consciente libertad estética que no involucra ni indisciplina ni desorden. Reconocen en la literatura un fin tan alto – realización, en alguna manera, de lo humano – que no se consiente en fiscalizar tal fin con recetas de escuela. (Díaz, 1947, p. 34)

La *Generación crítica* marque un tournant significatif puisque c'est avec elle que la conscience critique est érigée en « signe dominant de la culture de cette époque »<sup>67</sup> (Rama, 1971, p. 333), rompant avec la culture de la continuité. L'absence d'indiscipline et de désordre que revendique José Pedro Díaz dans le passage que nous venons de citer est à comprendre comme une volonté de légitimation à partir de la défense du travail rigoureux des écrivains de cette génération qui opèrent par ailleurs avec une attitude irrévérencieuse<sup>68</sup> et une volonté de réorganisation de la société.

Les intégrants de cette génération sont, selon l'ouvrage de référence d'Ángel Rama, extrêmement nombreux. Rama les sépare en deux vagues : ceux, nés autour de 1920 et qui commencent à produire dans les années 1940 puis ceux de la « promotion de la crise »<sup>69</sup> (Rama, 1971, p. 342). Selon lui, ces deux promotions « sont enfants du même processus de péremption d'un régime que certains prophétisèrent vers 1940 et dont d'autres virent la réalité détériorée

---

<sup>66</sup> Nous partageons toutefois les limites de Verani expose quant à cette catégorisation qui, justement parce qu'elle inclut des écrivains nés à plusieurs décennies d'écart, peut être questionnée. Ainsi, si nous devions travailler sur l'œuvre de Benedetti, nous choisirions certainement une autre classification car il nous semble que, si l'influence de la *Generación crítica* est indéniable dans la formation de Benedetti, il nous semble peu pertinent de le considérer comme un des membres de cette génération. Néanmoins, en ce qui concerne Armonía Somers, cette catégorisation présente l'intérêt de couvrir sur l'ensemble de la période des œuvres de notre corpus.

<sup>67</sup> « signo dominante de la cultura de aquella época » (Rama, 1971, p. 333).

<sup>68</sup> C'est ce que nous allons démontrer tout au long de ce travail pour le cas d'Armonía Somers, mais c'est aussi par exemple le positionnement qu'adopte Onetti dans les colonnes qu'il rédige et publie dans *Marcha* sous le pseudonyme Periquito el Aguador et sur lesquelles nous allons revenir un peu plus loin.

<sup>69</sup> « promoción de la crisis » (Rama, 1971, p. 342).

à partir de la deuxième moitié des années 1950<sup>70</sup> » (Rama, 1971, p. 334). Armonía Somers appartient à la première vague aux côtés de nombreux autres écrivains<sup>71</sup> qui, dans un premier temps, « rendirent visible le processus d'affaiblissement et de destruction des formes de la sociabilité libérale<sup>72</sup> » (Rama, 1971, p. 335) et ensuite firent une « proposition rénovatrice<sup>73</sup> » (Rama, 1971, p. 335).

Ces changements sont à l'origine, par exemple, d'un intérêt croissant pour l'œuvre de Felisberto Hernández. Contrairement au discours qui peut parfois circuler<sup>74</sup>, les modifications profondes du champ littéraire sont le résultat d'un long processus et de la recherche de nouveaux référents. C'est, entre autres, cette recherche qui a permis la récupération progressive de l'œuvre de Felisberto Hernández dont les premières publications datent de 1925, 1929 et 1931. Ces œuvres de rupture, en pleine période de réformisme modéré, pouvaient difficilement trouver un public favorable, comme en atteste Carlos Vaz Ferreira : « Peut-être n'y a-t-il même pas dix personnes dans le monde pour qui [*El libro sin tapa*] soit digne d'intérêt, et moi je me considère comme une de ces dix personnes<sup>75</sup> » (*Vaz Ferreira, 1929*). En 1942, après une longue pause, Hernández publie *Por los tiempos de Clemente Colling* avec la maison d'édition artisanale montevidéenne

---

<sup>70</sup> « son hijos del mismo proceso de caducidad de un régimen que algunos profetizaron hacia los 40 y otros vieron en su deteriorada realidad desde mediados de los cincuenta » (Rama, 1971, p. 334).

<sup>71</sup> Liber Falco (1906), Selva Márquez, Juan Carlos Onetti (1909), Dionisio Trillo Pays (1910), Arturo Ardao (1912), Alfredo Dante Gravina (1913), Lauro Ayestarán (1913), Beltrán Martínez (1915), Carlos Real de Azúa, Carlos Denis Molina, Fernando García Esteban (1916), Carlos Martínez Moreno (1917), Hugo R. Alfaro (1917), José Pedro Díaz (1921), Guido Castillo, Orfila Bardsiesio, Amanda Berenguer, Homero Alsina Thevenet, Vivian Trias, María de Montserrat todos de 1922. [...] En ingresos sucesivos aparecerán los escritores que forman el grueso de la primera promoción de la generación crítica y cuyas fechas de nacimiento se encabalgan sobre el año 1920, (año que puede estimarse clave porque en él nacen dos escritores de extenso magisterio: Mario Benedetti e Idea Vilariño) extendiéndose a lo largo de un decenio de 1915 a 1925, con las habituales excepciones de los reservistas y de los precoces. La plana mayor, ordenada por años de nacimiento, la constituyen: Clara Silva (1905), Roberto Fabregat Cuneo (1906), Eliseo Salvador Porta (1912), Alejandro Peñasco, Armonía Somers, Washington Lockhart (1914), Arturo Sergio Visca, Mario Arregui (1917), Luis Castelli, Asdrúbal Salsamendi (1918), Mario Benedetti, Idea Vilariño, Ariel Badano, Daniel Vidart, Julio C. Da Rosa, Manuel Claps, Ariel Méndez, Juan José Lacoste (1920), Roberto Ares Pons, Carlos Rama, Antonio Larreta, Emir Rodríguez Monegal (1921), Carlos Maggi (1922), Sarandy Cabrera, Carlos Brandy (1923), Ida Vitale (1924), Humberto Megget, Ricardo Paseyro, Carlos María Gutiérrez, María Inés Silva Vila (1926), Silvia Herrera, José E. Etcheverry, Jacobo Langsner (1927), Saúl Pérez (1929).

<sup>72</sup> « evidenciaron el proceso de debilitamiento y destrucción de las formas de la sociabilidad liberal » (Rama, 1971, p. 335).

<sup>73</sup> « proposición renovadora » (Rama, 1971, p. 335).

<sup>74</sup> Par exemple, cette affirmation de la chercheuse Noelia Montoro Martínez : « Uruguay no es tradicionalmente un país destacado a la hora de estudiar las vanguardias históricas y los caminos en que derivaron las mismas. La práctica de una literatura realista y generalmente centrada en el ámbito rural domina la aportación literaria, hasta 1930, cuando irrumpe la creación de Felisberto Hernández, así como en los años 40 con la aportación onettiana. (Montoro Martínez, 2005, p. 13).

<sup>75</sup> « Tal vez no haya en el mundo diez personas a las que les resulte interesante [*El libro sin tapa*] y yo me considero una de las diez » (*Vaz Ferreira, 1929*).

González Panizza Hermanos<sup>76</sup>. Il faut ensuite attendre 1947 pour que *Nadie encendía las lámparas* soit publié par Sudamericana, l'une des maisons d'édition les plus influentes de Buenos Aires, ce qui s'apparente à un début de reconnaissance, mais qui ne lance pas pour autant une carrière littéraire. Les œuvres complètes commencent à être éditées, de manière posthume, en 1965, par la maison d'édition Arca. La reconnaissance d'Hernández comme figure significative du champ littéraire uruguayen du milieu du XXème se fait très tardivement et il reste considéré, encore aujourd'hui, comme un écrivain « raro<sup>77</sup> » ou marginal, comme l'avait justement expliqué Onetti en 1975 :

No debe preocupar cuanto la ignorancia de su obra es también comprobable en el Uruguay. Hace poco tiempo la editorial montevideana Arca inició la publicación de sus escritos completos. Tal vez esto mejore las cosas, aunque Felisberto nunca fue ni será un escritor de mayorías. Desgraciadamente murió demasiado temprano para integrar ese fenómeno llamado boom. (Onetti, 1975, p. 11)

La radicalité de l'œuvre d'Hernández a divisé ses contemporains. Source d'admiration — pour Julio Cortázar, par exemple<sup>78</sup> — ou de rejet — Rodriguez Monegal — Hernández fait de la musique un élément structurant de ses œuvres, se défait des conventions qui répondent aux exigences de verisimilitude, tord le langage pour écrire la nouvelle réalité empreinte de modernité qu'il cherche à écrire depuis un regard oblique qui saisisse les frictions du monde contemporain. Andrea Ostrov explique les enjeux et les apports du regard qu'Hernández élabore dans ses œuvres :

La mirada no es funcional a la circunstancia ni condesciende a los consensos ya instaurados por la mirada colectiva y canónica, sino que es siempre disyuntiva [...] dislocadora, desmembradora, fragmentante [...] escinde y recombina las partes, inaugura nuevas combinaciones, reinventa el mundo. (Ostrov, 2002, p. 84)

---

<sup>76</sup> L'absence de maison d'éditions est également un frein à la publication de manière générale jusqu'aux années 1960. L'exemple d'Hernández est un des plus extrême. Ses premières œuvres ont été publiées dans des imprimeries artisanales. En 1925, *Fulano de tal* est publié par José Rodríguez Editor, en 1929, le *Libro sin tapas* est imprimé par Imprenta La Palabra (Rocha, Uruguay), en 1930 et 1931 sont imprimés *La cara de Ana* (s.n., Mercedes, Uruguay) et *La envenenada*, (s.n., Florida, Uruguay).

<sup>77</sup> Nous conservons le terme en espagnol car il renvoie à une catégorie proposée pour la littérature uruguayenne par Ángel Rama dans *Cien años de raros* (1966) à la suite de la proposition de Rubén Darío dans *Los raros* (1896).

<sup>78</sup> Consulter l'article d'Elvira Aballí Morell (2019) consacré à l'étude de la réception critique de l'œuvre de Felisberto Hernández et où est cité le texte « Carta en mano propia » dans lequel Cortázar fait l'éloge de l'œuvre de Felisberto Hernández et en revendique l'héritage.

Les termes qu'elle emploie rappellent ceux qui sont souvent employés pour décrire les pratiques littéraires des avant-gardes. La dynamique de rupture fondée sur l'élaboration consciente d'une vision oblique et donc en dehors des normes font d'Hernández un parfait représentant d'une tentative d'avant-garde en Uruguay. Comme nous l'avons dit, la quasi-absence de circulation de son œuvre, un horizon d'attente conformiste chez les lecteur·ices et l'absence de volonté collective, ont considérablement limité son impact. La récupération de l'œuvre d'Hernández par la *Generación crítica* fait sens puisque, par le regard oblique qu'elle pose sur la réalité, elle introduit une perspective critique et une remise en question des normes et pratiques dominantes. La publication précoce des œuvres d'Hernández fait de lui un précurseur de la *Generación crítica*. Toutefois, la place qui lui est concédée reste très marginale au contraire de Juan Carlos Onetti qui va rapidement devenir le père de cette génération.

Les apports d'Onetti au champ littéraire uruguayen sont indiscutables et son influence est grande dès ses premières publications, à l'exception de trois nouvelles précoces qui ont très peu circulé<sup>79</sup>. Sa trajectoire est sensiblement différente de celle d'Hernández : il est en lien avec le champ littéraire de Buenos Aires — où se trouvent les maisons d'édition — et il publie, dès le début, dans des maisons d'édition reconnues. En 1939, *El pozo* est publié par la maison d'édition Signo (Montevideo), et dès 1941 il intègre le centre de l'activité littéraire de la région avec toute une série de publications dans des maisons d'édition de Buenos Aires : *Tierra de Nadie* (1941) par la maison d'édition Losada, *Para esta noche* (1943) par Poseidon, *La vida breve* (1950) par Sudamericana. Ses œuvres sont rééditées à de nombreuses reprises à Buenos Aires, mais aussi à Montevideo dès l'apparition des maisons d'édition qui vont forger le canon national de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle (Alfa, Arca). Dès 1969, son œuvre s'exporte en Espagne (*Juntacadáveres*, Madrid, Revista de Occidente) et est ensuite régulièrement publiée par de grandes maisons d'édition du boom (Seix Barral) et de la littérature canonique hispanophone (Cátedra). Onetti est rapidement érigé en figure de proue de la nouvelle génération d'écrivains uruguayens. Il participe, à travers son œuvre et l'influence que lui reconnaissent ses contemporains, de la rénovation thématique et formelle de la production littéraire uruguayenne.

— Y Onetti...

---

<sup>79</sup> Pour plus de détails, consulter l'article « Los comienzos : tres cuentos de Juan Carlos Onetti anteriores a *El pozo* » (Verani, 1972) dans lequel Hugo Verani retrace les débuts d'Onetti après être revenu sur la reconnaissance et les éloges qu'il avait reçus de la part des écrivains hispano-américains majeurs de la deuxième moitié XX<sup>e</sup> siècle, comme Gabriel García Márquez ou encore Mario Vargas Llosa.

— Lo respeto mucho pero no tengo afinidad literaria. Estuve de jurado con él, y me pareció un hombre muy honesto para juzgar. Yo creía que era un bohemio, que no iba a leer los originales, pero leía todo. En ese entonces todo el mundo era Onettiano, acá. Le dije: “Onetti, usted dice que es hijo de Faulkner, y estos chiquilines que mandaron sus textos escriben como usted. Entonces son nietos de Faulkner...”. Largó una carcajada como no recuerdo otra. (Somers, Domínguez, 1990)

Onetti fait école, et c’est surtout en ce sens qu’il contribue à entériner le changement de génération. Entre 1940 et 1945, de nouvelles manières de dire, de nouvelles thématiques et de nouvelles influences émergent progressivement<sup>80</sup>. Les publications en prose se font au compte-goutte, dans un premier temps : Onetti publie *El pozo* en 1939 puis *Tierra de nadie* en 1941. Paulina Medeiros et María de Montserrat publient aussi, respectivement, un roman intitulé *Las que llegaron después* en 1940 et *Tres relatos* en 1942. Puis, à partir de 1945, les publications s’intensifient et les nouveaux acteur·ices du champ créent des revues qui pallient l’absence de maisons d’édition et jouent un rôle essentiel dans la création et la circulation des écrits ainsi que dans la conformation de la génération. Un système qui se rétroalimente se met en place : à la volonté de mettre en mots la nouvelle réalité et la nouvelle conscience uruguayenne s’ajoutent des conditions qui rendent possible cette mise en mots. C’est ainsi que nous en arrivons à considérer les acteurs fondamentaux de cette génération : les critiques.

La critique littéraire, qui existait déjà avant, modifie profondément ses pratiques et se met en place à deux niveaux : une critique de la rupture vis-à-vis des écrivains antérieurs ; une critique de la création qui fonctionne en réseau et qui vise à légitimer les nouveaux écrivains pour donner forme à la génération. Ces deux types de critique sont exercés indifféremment par la plupart des critiques et participent ensemble à créer cette nouvelle génération. Les œuvres qui étaient, jusque-là, considérées comme canoniques, sont désormais relues au prisme de la conscience critique. Ainsi, pour reprendre un auteur dont nous avons parlé antérieurement, et dont les critiques de la fin du XIX<sup>ème</sup> et début du XX<sup>ème</sup> faisaient l’éloge, Reyles, voit son statut passer de canonique à désuet dans une critique acérée à charge de Mario Benedetti dans la revue *Número*, en 1950 :

---

<sup>80</sup> Notons tout de même que certains auteurs de la *Generación crítica* suivent cette tendance : Arregui, Salvador Porta, Castelli, C. da Rosa. Pour plus de détails, consulter *Aspectos de la narrativa criollista* de Sergio Arturo Visca (1972).

Aun el naturalismo zoliano sabía esquivar tan inconducente prolijidad. [...] En realidad, poco puede esperarse de semejante naturalismo. Solo en contadas oportunidades consiente Reyles en apearse de su condición de hombre acomodado, desde la cual no resulta difícil formular una ideología de la fuerza o una metafísica del oro. Todas sus obras tienen un símbolo, una intención moralizante; en todas ensaya dar una lección. Pero a veces los símbolos se contradicen, la moral se vuelve arbitraria o la lección no sirve. Por lo general, las figuras ejemplares, es decir, los únicos personajes que no son viciosos o crápulas o miserables, son los que tienen dinero en abundancia. (Benedetti, 1950, p. 189).

Au-delà de la critique à Reyles, cette citation est symptomatique du positionnement des nouveaux écrivains et critiques. Ici, Benedetti, encore très jeune à l'époque, s'attaque, non seulement à Reyles, un des romanciers les plus reconnus de la fin du XIX<sup>e</sup> et début du XX<sup>e</sup>, mais aussi à une des principales tentatives de rénovation de la gauchesca : le nativisme<sup>81</sup>. Zum Felde était l'un des rares à critiquer cette tendance, déjà en 1926, dans un article sur la poésie nativiste, mais en des termes distincts puisqu'il reconnaissait ses apports dans un passé proche et se focalisait sur la nécessité de passer à une nouvelle étape pour être fidèle à la nouvelle réalité.

De ese ciclo tradicionalista solo quedan, como valor definitivo, los Poemas Nativos de Fernán Silva Valdes. Lo demás, aun destinado a desvanecerse luego en la penumbra de lo pristeneo [sic], no habrá sido, empero, inútil. Ese esfuerzo múltiple, ha constituido una fuerza transformadora del ambiente lírico. Todas las revoluciones requieren esa fuerza colectiva.

Mas, cumplida ya su misión, el tradicionalismo debe a su vez, pasar, hora es ya de que pase, para dar lugar a un americanismo lírico mas [sic] acorde con el imperativo de la vida. Empeñarse en continuarlo, sería caer en un anacronismo. Persistir en él, es colocarse en una posición falsa, y semejante – aun que [sic] en sentido inverso – a aquella de los exotistas de antes.

La sensibilidad de nuestros días se nutre ya de realidades; idealidades distintas. El ambiente platense ha dejado, definitivamente, de ser gaucho; y todo lo gauchesco –

---

<sup>81</sup> « El nativismo constituye un movimiento cultural homogéneo que procura darle expresión artística a las modalidades del carácter y las costumbres del ambiente rural, afirmar la singularidad de un mundo nuevo; en su apogeo en la década de los veinte abarca poesía, narrativa, música y artes plásticas. » (Verani, 1992, p. 782)



después de arrinconarse en los mas [sic] huraños pagos – va pasando al culto silencioso de los museos. (Zum Felde, 1926, p. 7)

La critique de Benedetti est nettement plus radicale et, surtout, apporte une nouveauté significative qui est le un fondement politique : la critique de classe rejoint la critique littéraire. Et cela est une des caractéristiques communes aux membres de la génération critique : le discours politique — au sens large — s'introduit et se mélange au discours littéraire. De fait, la littérature a souvent été considérée, en Amérique latine, comme un outil qui participerait à la construction de la société. En Uruguay, il faut toutefois attendre la Génération critique pour qu'une inflexion se fasse et que la littérature cesse d'être un outil de soutien et devienne un outil critique. Le rôle de la littérature n'est plus de créer une cohésion dans une identité unique, mais de pointer les incohérences et dysfonctionnements, de générer des débats. Le journal *Marcha*, « un type de journal de gauche, mais sans alignement partisan, modèle qui n'existait pas ni n'avait jamais existé en Argentine ni dans aucune autre partie de l'Amérique latine<sup>82</sup> » (Rocca, 2012, p. 17) est un bon exemple de la dynamique interculturelle et politique génératrice de débats et qui est une des caractéristiques principales et distinctives de cette génération.

En ce qui concerne les contemporains, la volonté de créer une nouvelle génération se traduit notamment par un travail significatif de légitimation qui prend appui sur la création d'espaces reconfigurés qui accompagnent l'évolution des modalités d'expression : les revues.

Las revistas literarias de los grupos de la “generación crítica” o “del 45” se transformaron en espacios de legitimación para críticos y escritores emergentes. Los artículos y cuentos publicados allí señalan la necesidad de renovar, al mismo tiempo, la literatura uruguaya y su crítica (aunque algunos nombres se mantenían como Alberto Zum Felde). El esfuerzo llevó unos veinte años y se desarrolló en diferentes direcciones. (Gortázar, 2000, p. 37)

En effet, les critiques s'y exercent majoritairement et elles permettent de générer une dynamique de dialogue et de débat nécessaire à l'exercice de la pensée critique. Les revues existaient auparavant, mais leur fonction se modifie radicalement et leur place dans le champ se fait centrale. Elles ne sont plus seulement un outil de circulation, mais deviennent un espace qui se déploie pour accueillir de multiples points de vue. Ainsi, les revues sont à la fois le lieu qui rend possible une dynamique générationnelle par un système de légitimation *via* le dialogue entre pairs, le lieu principal de création et de diffusion et le lieu d'expression des critiques.

---

<sup>82</sup> « un tipo de periódico de izquierda pero sin alineamiento partidario, modelo que no existía ni existió en Argentina ni en otra parte de América » (Rocca, 2012, p. 17).

### 3. Les revues et le champ : de nouveaux réseaux discursifs ?

Dans le prologue au *Guía de revistas culturales uruguayas (1895-1985)*, Ruffinelli indique qu'ont existé « presque deux cent quarante revues, parmi lesquelles plus de soixante pour cent est apparu dans les cinquante dernières années<sup>83</sup> » (Ruffinelli, 1989, p. 6). Parmi la pléthore de revues créées dans les années 1940-50, nous pouvons citer, à titre d'exemple, parmi les plus significatives, *Número* (1949-1955 ; 1962-1964) et *Marcha* (1939-1974) pour les revues généralistes à sections spécialisées, *Asir* (1948-1959), *Escritura* (1947-1952) et une nouvelle série de revues qui apparaissent autour de 1955, *Nuestro tiempo*, *Nexo*, *Tribuna Universitaria*, *Estudios*. Ces revues constituent de précieuses sources d'informations pour connaître et comprendre les dynamiques, les sujets d'intérêt et les débats de la période. Du comité de rédaction aux auteur·ices en passant par les sujets évoqués et la manière dont ils sont traités, elles offrent une cartographie du champ intellectuel voire de la société, comme l'explique Beatriz Sarlo, dans un article sur les revues et les intellectuels, avec la définition suivante :

Desde estas consideraciones, las revistas abren una fuente privilegiada para lo que hoy se denomina historia intelectual. Instituciones dirigidas habitualmente por un colectivo, informan sobre las costumbres intelectuales de un periodo, sobre las relaciones de fuerza, poder y prestigio en el campo de la cultura, relaciones y costumbres que no repiten de manera simple las que pueden leerse en los libros editados contemporáneamente. Resistiéndose a una perspectiva crítica formalista, las revistas parecen objetos más adecuados a la lectura socio-histórica: son un lugar y una organización de discursos diferentes, un mapa de las relaciones intelectuales, con sus clivajes de edad e ideologías, una red de comunicación entre la dimensión cultural y la política. Puede reconstruirse la relación de los intelectuales con el público en la historia de los fracasos o los éxitos de las revistas. Desde la vanguardia en adelante, las revistas construyen su público. Por eso son, en el sentido más amplio, instrumentos de agitación y propaganda. (Sarlo, 1992, p. 15)

Le propos de Sarlo, bien qu'à prétention généraliste, part du cas argentin, et les spécificités du champ uruguayen ne sont pas prises en compte dans la définition qu'elle propose. D'abord, la centralité des revues qui, bien davantage que dans d'autres pays, endossent des rôles multiples et sont à la fois un espace de création, de publication et de diffusion des productions contemporaines face à la quasi-absence de maisons d'éditions uruguayennes. Dans ce cas, il est absolument essentiel de comprendre le fonctionnement des revues pour comprendre

---

<sup>83</sup> « casi doscientas cuarenta revistas, de las cuales más del sesenta por ciento apareció en el último medio siglo » (Ruffinelli, 1989, p. 6).

l'agencement du champ littéraire. En effet, elles ont acquis un caractère structurant puisqu'elles ont participé à la création d'une nouvelle génération littéraire jusqu'aux années 1960 puis à son ancrage dans l'histoire littéraire uruguayenne. Les revues favorisent des échanges intenses entre les acteurs du champ et sont un outil significatif dans la création de la nouvelle génération : on se cite, on présente les nouvelles publications, on critique et on débat (Sarlo, 1992 ; Rocca, 2012). Elles sont aussi des véhicules d'importation des littératures étrangères. Et enfin, elles sont un espace de création. Elles sont donc à la fois un lieu d'accès aux savoirs — comme des bibliothèques — et un lieu de création. La diversité des revues, mais aussi, parfois, la diversité à l'intérieur même d'une revue est une caractéristique qui reflète la volonté de débattre de la réalité. Qu'on les considère seulement dans le champ intellectuel ou dans les dynamiques qu'elles établissent entre le champ et la société, les revues sont un espace où s'exerce la pensée critique et, cela, à divers niveaux. Ici, nous allons nous intéresser spécifiquement au rôle que jouent les revues dans le renouvellement de la production littéraire de la moitié du XX<sup>ème</sup> siècle en abordant spécifiquement la prise de parole contre le canon et l'élaboration d'un système de citations et de légitimation qui nous mèneront à considérer le rôle central des critiques dans la formation de la nouvelle génération.

Tout d'abord, les revues sont le lieu où l'on se défait du canon, à la tradition, à la littérature nationale telle qu'elle a été pensée jusque-là. Cela se fait de deux manières : la critique ouverte aux modèles canoniques comme celle que Benedetti fait de Reyles (Benedetti, 1950) et l'appel au renouvellement. Le travail d'Onetti, sous le pseudonyme Periquito el Aguador, est fondamental, comme l'explique Mirian Pino dans un article dans lequel il travaille à l'élaboration d'une généalogie de la critique culturelle en Amérique latine en se concentrant sur le cas de l'hebdomadaire *Marcha* (Pino, 2002). Il y développe progressivement ce que l'on peut lire comme un manifeste feuilleton de la génération critique. Son travail se décline en plusieurs angles d'attaque qu'il développe simultanément. D'abord, il fait un constat sans appel et global du champ littéraire national dans lequel il vise les écrivains<sup>84</sup> et les critiques. Ensuite, il redéfinit les rôles et les positionnements des différents acteurs du champ. Enfin, il appelle au renouvellement. Le constat qu'il fait est cinglant – comme seul le ton satyrique qu'il emploie le permet – et concerne les différents acteurs du champ qu'il qualifie de « malheur de ce pays<sup>85</sup> » (El Aguador, 24/11/1939, p. 3) avant de préciser sa pensée en désignant « les mêmes voix

---

<sup>84</sup> Le masculin est employé consciemment.

<sup>85</sup> « desgracia de este país » (El Aguador, 24/11/1939, p. 3).

douces et chantantes qui font systématiquement l'éloge des médiocrités amies<sup>86</sup> » (El Aguador, 24/11/1939, p. 3). Il met le doigt sur un des problèmes majeurs du champ : l'entre-soi qui maintient la production (littéraire et critique) dans un *statu quo* toujours plus insatisfaisant. D'une part, il cible, à de nombreuses reprises, les acteurs<sup>87</sup> indéboulonnables du champ, « les mêmes noms qui formaient l'avant-garde de nos lettres en 1930 [, qui] occupent toujours la même place et font toujours les mêmes choses en 1940. Et quand viendra 1950, ils seront toujours là et publieront le même livre avec un titre différent tous les ans<sup>88</sup> » (El Aguador, 29/12/1939, p. 4), ceux-là mêmes qui « continuent de spéculer sur la grande patience des lecteurs<sup>89</sup> » (El Aguador, 28/07/1939, p. 2) et à qui il demande de se retirer. Il enjoint ses contemporains à initier le « qui est-ce<sup>90</sup> » (El Aguador, 01/09/39, p. 4) de la littérature uruguayenne, à se demander « quel type de personnes fait la littérature de cette terre<sup>91</sup> » (El Aguador, 01/09/39, p. 4). Il entame ainsi un travail de redéfinition de ce qu'est un écrivain « pour de vrai, quoi qu'ils fassent le reste du temps<sup>92</sup> » (El Aguador, 01/09/39, p. 4). L'écrivain n'est pas, selon lui, celui qui peut se permettre — matériellement — de ne faire qu'écrire, l'écrivain est celui qui est capable d'adopter un positionnement éthique. Il y a un changement radical dans le système de valeurs que prône Onetti. À l'instar de Benedetti — comme nous avons pu le voir dans la critique à Reyles, mais ce n'est pas un cas isolé —, un enjeu de classe apparaît de manière toujours plus fréquente et la politique rejoint la littérature. La littérature n'appartient pas/plus à une élite financière/sociale, mais bien à une élite intellectuelle. D'autre part, il met en première ligne la nécessaire posture de rupture que doivent adopter les nouveaux écrivains, en enjoignant « que le vrai créateur [...] comprenne que nous n'avons pas de sentier à suivre, que chacun devra se faire son propre chemin, avec ténacité et joie, en coupant à travers champs<sup>93</sup> » (El Aguador, 01/09/1939, p. 2). Se défaire du canon, c'est assumer un positionnement nouveau, fort, indépendant et ne pas chercher la légitimation *via* l'inscription

---

<sup>86</sup> « las mismas voces dulces y cantarinas que elogian sistemáticamente a las mediocridades amigas » (El Aguador, 24/11/1939, p. 3).

<sup>87</sup> Le masculin est employé consciemment.

<sup>88</sup> « los mismos nombres que formaban la vanguardia de nuestras letras en 1930 [, que] aparecen en el 40 ocupando idéntico sitio, haciendo las mismas cosas. Y llegará el 50 y estarán allí y publicarán el mismo libro cada año con distinto título » (El Aguador, 29/12/1939, p. 4).

<sup>89</sup> « siguen especulando con la larga paciencia de los lectores » (El Aguador, 28/07/1939, p. 2).

<sup>90</sup> « quién es quién » (El Aguador, 01/09/1939, p. 4).

<sup>91</sup> « qué clase de gente hace literatura en esta tierra » (El Aguador, 01/09/1939, p. 4).

<sup>92</sup> « de veras, hagan lo que hagan el resto de su tiempo » (El Aguador, 01/09/1939, p. 4).

<sup>93</sup> « que el creador de verdad [...] comprenda que no tenemos huellas para seguir, que el camino habrá de hacérselo cada uno, tenaz y alegremente, cortando la sombra del monte y los arbustos enanos » (El Aguador, 01/09/39, p. 2).

dans une tradition reconnue : « Il s'agit de ne chercher que vers l'intérieur et pas vers l'extérieur, modestement, avec innocence et cynisme, sûrs du fait que la vérité doit se trouver dans une littérature sans littérature, et surtout que cela ne peut pas plaire à ceux qui ont pour mission aujourd'hui de répartir les éloges, les consécrationes et les prix<sup>94</sup> » (El Aguador, 29/12/1939, p. 4). Enfin, il incarne le renouvellement qu'il appelle de ses vœux dans « Résolutions du Nouvel An<sup>95</sup> » (El Aguador, 30/12/1939) — le point d'orgue de son travail critique dans la colonne « *La piedra en el charco* » — par son écriture, sa pratique de la critique en totale rupture avec celle qui était pratiquée jusque-là et qu'il dénonce sans ambages.

L'appel au renouvellement se traduit par la multiplication de références extérieures sous diverses formes. Il s'agit de se défaire d'une tradition lourde, encombrante et peu propice à la modernité et d'aller chercher de nouveaux exemples, de nouvelles manières de faire. Les acteur·ice·s de la génération critique sont conscient·e·s — dans leur grande majorité — du fait qu'une littérature nationale renfermée sur elle-même est impossible et, dans tous les cas, peu pertinente. Les revues deviennent donc aussi un espace d'échange avec le reste du monde. On y publie des textes provenant de l'autre côté du Río de la Plata, comme ceux de Borges<sup>96</sup>, mais aussi de nombreuses traductions (notamment dans les revues *Marcha*, *Número*<sup>97</sup>), voire de textes dans leur langue originale (par exemple, de nombreux textes en français dans les revues *Maldoror* et *Entregas de la Licorne*), on les commente et les critique, certains auteurs étrangers ou qui résident à l'étranger participent aussi à l'écriture des revues (comme Cristina Peri Rossi, résidente en Espagne, pour la revue *Maldoror*). Ainsi, se met en place un système d'échanges, d'emprunts, de dialogues qui ouvrent le champ littéraire uruguayen aux pratiques contemporaines d'ailleurs, ce qui contribue considérablement à nourrir et à renouveler les

---

<sup>94</sup> « Solo se trata de buscar hacia dentro y no hacia fuera, humildemente, con inocencia y cinismo, seguros de que la verdad tiene que estar en una literatura sin literatura y, sobre todo, que no puede gustar a los que tienen hoy la misión de repartir elogios, consagraciones y premios » (El Aguador, 29/12/1939, p. 4).

<sup>95</sup> « Propósitos de año nuevo » (El Aguador, 30/12/1939).

<sup>96</sup> « *Sur* y Borges son dos factores ineludibles para la “generación del 45” uruguaya. Algunos los estiman como ejemplos a venerar o a seguir, otros los expulsan de sus preferencias. Alcanza con verificar, en principio, que entre 1945 y 1961 se publican inéditos borgianos en *Marcha*, *Número* (1ª época, 1949-1955, 27 entregas; 2ª época, 1962-1964, 4 entregas) *Escritura* (1947-1950, 10 entregas) y las dos épocas de *Entregas de La Licorne* (París, 1947-49, 3 números; Montevideo, 1953-1961, 11 números). Por su lado, *Asir* (1948-1959, 39 números) otra revista clave del período, desconoce a Borges y a todo el grupo *Sur*, ni siquiera menciona a la revista, sus libros, sus autores, asumiendo la defensa de la estética posgauchesca. *Clinamen* (1947-1948, 5 números), en la que colaboraban, entre otros, tres de los hacedores de *Número*, no llegó a publicar a Borges pero sí incluyó un artículo elogioso sobre dos libros escritos en colaboración con Bioy Casares (Rodríguez Monegal, “Dos cuentistas argentinos 9) » (Rocca, 2004, p.813).

<sup>97</sup> Comme le dit Julia Ortiz dans « Prácticas traductoras en el Río de la Plata: el caso T. S. Eliot » : « La revista [*Sur*] se volvió un aparato traductor sistemático y ejemplar en el Río de la Plata, como es notorio en los préstamos de las traducciones para *Sur* que se reproducían tanto en *Número* como en *Marcha* » (Ortiz, 2012, p. 85).

pratiques et la production uruguayennes<sup>98</sup>. Les mélanges qui se produisent sont parfois tout à fait hétéroclites et, au-delà des mentions, des lectures, des commentaires et critiques sur des œuvres étrangères, les associations entre l'actualité culturelle uruguayenne et celle d'ailleurs sont à leur tour des détonateurs. C'est ainsi que la revue expérimentale, *Los huevos del plata*<sup>99</sup>, associe, en première et quatrième de couverture, le groupe des Beatles et les écrivaines Armonía Somers et Clara Silva. Le caractère hétéroclite de cette juxtaposition est un bon exemple de la diversité des productions contemporaines et dénote une volonté d'hybridation vue comme un outil de potentialisation de la création. *Marcha* propose des sections qui concernent des domaines très variés (société, économie, politique, littérature) et qui sont également traités sur des tons divers sous un format plutôt classique qui souligne sa visée pédagogique, mais qui, dans son ensemble, est très hétérogène. Toutes ces productions, tous ces noms, aussi divers soient-ils, font partie d'une même temporalité. Aux côtés des références internationales, nous trouvons les acteurs culturels uruguayens contemporains. Il s'agit à la fois de mettre en valeur les productions et acteurs nationaux (quel que soit le domaine), mais aussi de bâtir des ponts entre le national et l'international, de s'intégrer dans la contemporanéité. En ce sens, toutes ces revues fonctionnent comme des cartographies qui supposent à la fois un déploiement, une condensation, une simultanéité. Elles mettent en œuvre et donnent à voir des réseaux dynamiques.

Les revues sont aussi des lieux de création qui ouvrent un espace à de nouveaux auteurs nationaux. Elles se sont ainsi constituées en espace de travail et ont rendu possible l'émergence de nouveaux auteurs et le renouvellement des pratiques.

Las revistas literarias han vivido una vida aparente y otra secreta. En lo segundo, han sido pilares y fundamentos de la renovación y el desarrollo de los géneros. Sin ellas, como legítimos andadores para tentar el paso, para difundir el pensamiento y la obra en ciernes, no existirían muchos de los grandes escritores y de las grandes obras literarias que conocemos y admiramos. (Ruffinelli, 1989, p. 5)

Les plus grands noms de la littérature uruguayenne ont fait leurs armes dans les revues de l'époque, que ce soit en tant que critiques ou par la publication de nouvelles. Onetti et Benedetti en sont les exemples les plus évidents, et nous pouvons suivre leur trajectoire à travers les articles qu'ils ont rédigés, les publications de nouvelles et le passage progressif aux publications

---

<sup>98</sup> Susana Soca, *Entregas de la Licorne (1953-61)*, disponible en ligne : [http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/Susana\\_Soca/doku.php](http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/Susana_Soca/doku.php).

<sup>99</sup> Disponible en ligne : <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/32029>.

sous des formats plus pérennes jusqu'à devenir les auteurs les plus emblématiques de la génération.

Cet appel au renouvellement ne concerne pas que le champ, mais l'ensemble de la société uruguayenne. La colonne « *La piedra en el charco* » fait partie de la section littéraire de *Marcha* et centre donc son propos sur ce champ, mais l'ensemble de la revue, et la plupart des revues contemporaines reflètent une ambition formative — qui incluait l'« auto-éducation<sup>100</sup> » évoquée, entre autres, par Rama dans *La Generación crítica* (1971, p. 384). Le discours majoritaire chez les intellectuel·les de la Génération critique est celui d'une nécessité d'éduquer pour faire sortir la nation uruguayenne de l'état léthargique dans lequel elle se trouve. Ce discours se matérialise dans les revues uruguayennes qui fonctionnent comme « des instruments d'agitation et de propagande<sup>101</sup> » (Sarlo, 1992, p. 15). Cet aspect n'est pas propre au cas uruguayen, mais il semble davantage structurant que dans d'autres pays et nous rappelle que les revues, pour exister, doivent construire leur public. C'est en ce sens que Ruffinelli prend position pour une littérature populaire et voit les revues comme l'expression et la condition de celle-ci.

Una falsa o al menos distorsionada perspectiva histórica haría girar a la literatura uruguaya alrededor de las obras mayores de nuestra cultura. Es un criterio atendible pero selectivo y en el fondo aristocrático, ya que sólo unas pocas novelas, escasos libros de poesía o de cuentos quedarían indemnes después de una severísima selección. Y no es posible que la historia de nuestra literatura se restrinja de ese modo. Dicha historia, en cambio, corre por venas amplias y generosas como son las de una cultura viva desparramada en revistas y páginas literarias de periódicos. (Ruffinelli, 1989, p. 6)

De manière plus pragmatique, prendre en compte les revues dans le panorama du champ littéraire uruguayen c'est surtout accepter et réaffirmer une vérité : les revues ont été essentielles au développement du champ littéraire uruguayen, car il n'y avait pas de maisons d'édition. Une revue ne peut bien sûr pas assumer le rôle d'une maison d'édition, et celles qui ont essayé ont payé le prix fort,<sup>102</sup> mais elles ont rendu possible l'existence d'un espace de création et, surtout,

---

<sup>100</sup> « auto-educación » (Rama, 1971, p. 384).

<sup>101</sup> « instrumentos de agitación y propaganda » (Sarlo, 1992, p. 15).

<sup>102</sup> L'exemple de *La mujer desnuda* de Somers est significatif : les directeurs de la revue *Clima* ont d'abord édité la nouvelle dans la revue puis ont décidé de la rééditer dans un hors-série qui, en raison de coûts trop élevés pour cette tout jeune revue, l'a fait périr. Pablo Rocca mentionne un autre exemple : « la entrega n° 6-7-8 de *Número* (1950), sobre el Novecientos, se agotó de inmediato; los entusiasmados editores volvieron a imprimir el grueso tomo de casi 350 páginas como volumen independiente, que no tuvo compradores y generó un déficit que ya no pudieron enjugar (Rocca, 2004, p. 16).

elles l'ont modelé. Ainsi, les romans ont été bien peu nombreux jusqu'à la création de maisons d'édition et la tradition uruguayenne se centrait davantage sur des formes courtes comme la nouvelle, essentiellement pour des raisons pragmatiques liées à l'économie des revues comme cela est évoqué dans le numéro 34 de *Capítulo oriental* dédié à « *Los cuentistas del 45* » à charge d'Alberto Paganini<sup>103</sup>.

L'espace de création que constituent les revues ne peut être vu comme un espace neutre ou objectif. Au-delà des lignes éditoriales spécifiques à chaque revue, que nous n'aborderons pas ici, car cela nous éloignerait de notre sujet, les revues se font l'écho d'une volonté générationnelle : « la *Generación del 45* faisait partie d'un contexte culturel dans lequel il y avait seulement des revues qui fonctionnaient grâce à l'effort de ses membres (*Número, Asir, Deslinde*), des pages littéraires dans des journaux et des hebdomadaires (...)»<sup>104</sup> » (Aínsa, 1968, p. 513). Le travail des membres de la *Generación crítica* pour la construction de cette génération est conséquent et ses fruits le sont tout autant. Un jeu de (re-)citation se met en place et c'est par les celles-ci que la génération se met progressivement en place. Ainsi, ceux que l'on cite dans une revue sont ceux qui citent dans l'autre, où qui sont aux commandes d'une autre revue. Le jeu de citations est fondamental dans la construction de la génération. Les citations successives, qu'elles soient de simples mentions, des articles consacrés à ou écrits par un auteur, des comptes-rendus, etc., participent à faire de ces noms des noms familiers. Au-delà des rôles que nous avons déjà évoqués, les revues fonctionnent donc comme un espace de légitimation. C'est l'identification et l'étude de ce système qui nous mène à l'un des nœuds centraux de notre étude, à savoir la place des écrivaines — de manière générale — et d'Armonía Somers, plus spécifiquement, dans le champ littéraire uruguayen.

---

<sup>103</sup> « Primera comprobación: no existían editoriales, y esta ausencia llevó a los narradores al cultivo preferente del cuento. Por cierto, no fue sólo una imposición exterior. Antes bien, las circunstancias externas se correspondían con una vocación libérrima y automotivada. Y esos cuentos vieron la luz en diarios y revistas. En las páginas de *Marcha* — donde ya había sentado cátedra Juan Carlos Onetti, el indiscutido mentor de la generación —; en la revista *Escritura*, importante esfuerzo cultural donde los hombres del 45 aparecieron colaborando junto con escritores de otras promociones y otras tendencias, en una publicación de válido eclecticismo y buen nivel literario; luego, y más decididamente, en *Asir*, organizadora de concursos de cuentos, mercedaria por orígenes y domicilio, pero teñida de un montevidéanismo — un universalismo insoslayable; y en *Número*, que enfrentó a la generación anterior concertando una especie de movimiento dialéctico ínsito en la generación del 45 desde sus comienzos; y aun en *Marginalia*, tribuna más modesta pero que sirvió para publicitar a Mario Benedetti. Mientras tanto, *Clinamen*, publicada por los estudiantes de la Facultad de Humanidades, esbozaba con su cálida adustez académica otro de los componentes del clima generacional » (Capítulo oriental, 34, p.529).

<sup>104</sup> « la generación del 45 estaba inserta en un marco cultural donde sólo había revistas, solventadas por el propio esfuerzo de sus integrantes (*Número, Asir, Deslinde*), páginas literarias en diarios y semanarios (...) » (Aínsa, 1968, p. 513).



Le cas de *Marcha*, revue à laquelle on attribue « la construction même du concept de nouveau roman latino-américain<sup>105</sup> » (Sarlo, 1992, p. 11) est assez symptomatique<sup>106</sup>. L'article de Ruffinelli (1995) sur cette revue montre de manière évidente — et malgré lui — les mécanismes d'exclusion qui découlent du système de citation et de légitimation. Dans cet article, qui est par ailleurs très éclairant sur le rôle de Rama, des revues et des critiques dans la rénovation du champ littéraire, les seules femmes à être mentionnées sont Beatriz Sarlo et Jean Franco. Aucune écrivaine ni aucune critique uruguayenne n'est citée, pourtant, elles ont bel et bien existé et elles ont aussi joué un rôle fondamental dans la rénovation du champ. On y retrouve Emir Rodríguez Monegal, Ángel Rama et Mario Benedetti comme critiques et directeurs de la section littéraire ainsi qu'une liste des correspondants permanents exclusivement masculine. Le critique péruvien, José Miguel Oviedo, évoque les débuts de l'idée latino-américaine dans *Marcha* où « depuis les éditoriaux intelligents de Carlos Quijano, jusqu'aux pages littéraires dirigées par Rama [...] l'unité latino-américaine était une réalité : nous lisions des textes de ou sur Neruda, Borges, Parra, García Márquez, Martínez Moreno, Onetti, Carpentier, Benedetti, Vargas Llosa et de tant d'autres<sup>107</sup> » (Oviedo *in* Ruffinelli, 1995, p. 126). Cette citation d'Oviedo, dans un article de Ruffinelli, dans laquelle sont cités les nouveaux auteurs canoniques de la littérature latino-américaine fonctionne comme une mise en abîme de citations d'auteurs et critiques qui forment un système fermé de légitimation et est symptomatique du fonctionnement du champ. On parle d'une revue qui « constitua une tribune intellectuelle pour l'Uruguay et pour l'Amérique latine, avec une liberté et une hétérogénéité des préoccupations et des styles qui fut, peut-être, au fondement du haut niveau des articles<sup>108</sup> » (Ruffinelli, 1995, p. 119), mais on ne mentionne à aucun moment les limites de cette liberté incarnées dans l'exclusivité masculine et masculiniste. Cela a d'autant plus d'importance que les revues assument, de manière explicite, un « rôle formateur<sup>109</sup> » (Ruffinelli, 1995, p. 120). Selon ces discours, l'intellectuel a été, est et restera, donc, masculin. La problématique de l'exclusion des femmes va au-delà du champ littéraire et montre son caractère systémique

---

<sup>105</sup> « la construcción misma del concepto de nueva novela latinoamericana » (Sarlo, 1992, p. 11).

<sup>106</sup> La même problématique est mise en avant par Thérèse Courau dans sa thèse de doctorat lorsqu'elle cite les travaux de Nora Pasternac (Courau, 2012, p. 94).

<sup>107</sup> « desde los sesudos editoriales de Carlos Quijano, hasta las páginas literarias dirigidas por Rama [...] la unidad latinoamericana era una realidad: leíamos textos de o sobre Neruda, Borges, Parra, García Márquez, Martínez Moreno, Onetti, Carpentier, Benedetti, Vargas Llosa y tantos otros » (Oviedo, *in* Ruffinelli, 1995, p. 126).

<sup>108</sup> « constituyó una tribuna intelectual para el Uruguay y para América Latina, con esa libertad y heterogeneidad de preocupaciones y estilos que fundó tal vez el alto nivel de los artículos » (Ruffinelli, 1995, p. 120).

<sup>109</sup> « papel formativo » (Ruffinelli, 1995, p. 120).

Esto es también señal y condición del "cambio en la noción de literatura" (Rincón dixit), de tal modo que el crítico podía sentir la condición "latinoamericana" de García Márquez, Carpentier, Vargas Llosa, Rulfo u Onetti y considerarlos tan propios como quienes habían nacido y escribían en su mismo país de origen. Se firma así el acta de nacimiento de la literatura y crítica "latinoamericanas". Ese es el modo como, en particular desde los sesenta, hemos estado viajando con dos pasaportes: el de la Patria Chica y el de la Patria Grande. (Ruffinelli, 1995, p. 125).

Au vu des noms cités, il semblerait que cette « condition latino-américaine » soit surtout un privilège masculin. Au-delà de l'exclusion des femmes du champ littéraire, comme cela a été le cas pour la construction de la nation uruguayenne (et d'autres), les femmes sont exclues du projet latino-américain pourtant porté par des progressistes, dans un Uruguay qui se veut aussi progressiste. Il y a, de manière paradoxale, un discours porté par des acteurs centraux, comme Rama, visant à légitimer et potentialiser la présence des femmes dans le champ littéraire et à la fois, ces mêmes discours ne cessent de révéler la prégnance de positionnements hétéropatriarcaux. L'entre-soi masculin apparaît comme une évidence — confortable — pour ceux qui dirigent le champ, comme en atteste la représentation minoritaire des femmes dans les revues, organes centraux de l'organisation du champ. Les critiques à l'égard des autrices sont aussi symptomatiques d'une attitude paternaliste et d'une vision hétéropatriarcale de la part des acteurs centraux, comme nous le verrons dans la sous-partie suivante. C'est là que se situe le problème principal : de manière tout à fait visible, les femmes sont marginalisées dans le champ littéraire. Les critiques femmes, les autrices qui publient dans les revues sont largement minoritaires. Certes, elles existent, mais la plupart des femmes publient dans des revues à tirage limité ou éphémères. Et si, comme Alberto Paganini le propose, « la conscience critique ne peut être mesurée de manière valide si ce n'est dans sa confrontation aux valeurs dominantes, puisqu'il s'agit d'une position adversative<sup>110</sup> » (Paganini, 1968, p. 347), prêtons-nous au jeu et étudions la génération critique dans son (non -) affrontement des valeurs patriarcales. Nous chercherons ainsi à comprendre quels sont les acteurs, comment se construit et à qui profite le système de légitimation mis en place par les membres de cette génération.

---

<sup>110</sup> « la conciencia crítica no puede medirse válidamente sino en su enfrentamiento con los valores dominantes, ya que es una típica posición adversativa » (Paganini, 1968, p. 347).

#### 4. Les écrivaines de la *Generación crítica* : « una confraternité négociée »

Dans un article sur Ángel Rama et la critique dans les années 1960, Ruffinelli (1995) souligne l'exclusion de certains auteurs (hommes) en expliquant que « ce que nous connaissons et comprenons aujourd'hui comme "littérature latino-américaine" est, en grande partie, le résultat de ce que l'on a appelé, dans les années 1960, le "boom du roman latino-américain"<sup>111</sup> » (Ruffinelli, 1995, p. 119). Cependant, il ne revient pas sur les causes plus profondes de cette exclusion. Au-delà de l'événement esthétique que constitue le « boom », il est nécessaire de souligner qu'il est le résultat d'une stratégie éditoriale et économique reposant sur les dynamiques structurantes du champ littéraire occidental et répondant donc à une perspective hétéropatriarcale et colonialiste. Cette opération éditoriale reproduit le masculinisme des champs littéraire et éditorial européens et indique la continuité de la « colonialité du genre » (Lugones, 2019 [2008]) à travers le corporatisme des élites (post)coloniales. Ces modes de fonctionnement ont été démontrés pour les champs économiques et politiques, mais le champ de la culture (qui inclut les champs littéraire et critique), souvent supposé autonome, a davantage été travaillé depuis des perspectives nationalistes ou, au mieux, régionalistes. Une perspective à plus large échelle nous semble particulièrement pertinente pour identifier l'exclusion systémique des écrivaines latino-américaines des champs littéraire et critique.

L'absence d'écrivaines dans le « boom » a contribué au renforcement de la dissymétrie discursive en leur défaveur puisque les écrivains du « boom » étaient et sont toujours considérés comme les autorités du champ littéraire latino-américain. Cependant, l'idée selon laquelle il n'y avait pas d'écrivaines ou que leur production était moins qualitative est fautive. En ce qui concerne les écrivaines uruguayennes, l'article « *Mujeres : del confort a la intemperie* »<sup>112</sup> de la critique et écrivaine Alicia Migdal (1986) propose une réflexion fondamentale. Après quelques citations diverses sur les femmes qui brossent un panorama du rôle qui leur est attribué dans la société, Migdal retrace, de manière condensée, mais très éclairante, l'évolution de la place des femmes dans le champ littéraire et dans la société uruguayenne du début du XX<sup>e</sup> jusqu'à la date de rédaction de l'article. Elle évoque, dans un premier temps, le silence dans lequel était soumise « la femme uruguayenne » (Migdal, 1986, p. 69) dans la société puis spécifie son propos et se concentre sur la place des femmes dans la littérature, qu'elle qualifie

---

<sup>111</sup> « lo que hoy conocemos y entendemos por "literatura latinoamericana" es, en gran medida, resultado de lo que se llamó el "boom de la novela latinoamericana" en los años sesenta » (Ruffinelli, 1995, p. 119).

<sup>112</sup> L'article est disponible dans son intégralité en ligne : <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/32655?mode=full>.

comme « une des formes métaphoriques de la relation femme-silence<sup>113</sup> » (Migdal, 1986, p. 68). À partir du constat de la silenciation des femmes dans le champ littéraire, elle présente les productions culturelles créées par des femmes comme des « ruptures du silence » (Migdal, 1986, p. 68) reconnaissant par conséquent leur caractère subversif par leur simple existence. Elle porte un regard acéré sur la *Generación crítica* et sur le poids du batllisme qui sous couvert de modernité harmonieuse a, en réalité, maintenu l'Uruguay dans un *statu quo* peu satisfaisant à plusieurs égards avec des avancées trop modérées pour donner lieu à de réelles modifications. Elle rappelle que face au mythe de l'Uruguay harmonieux, « depuis la littérature [...] certaines voix féminines avaient circulé et avaient subi très tôt les contradictions universelles réfractées dans un miroir uruguayen satisfait de lui-même<sup>114</sup> » (Migdal, 1986, p. 68). Migdal propose de « s'interroger par rapport à ce qui s'est passé, comment les femmes productrices d'objets culturels se voyaient elles-mêmes, à travers de ces mêmes objets et à une époque – à partir des années 1950 – où elle [la femme] a eu une participation artistique soutenue<sup>115</sup> » (Migdal, 1986, p. 69). Elle pointe du doigt le paradoxe — majeur, à notre sens — de la génération critique qui est que « la femme » a été si normalisée dans les discours qu'elle disparaît de l'espace public pour ne réapparaître comme « les femmes » que dans les années 1980, après la dictature et avec l'émergence des premiers mouvements féministes de grande ampleur. Elle a surtout une vision extrêmement juste — et trop peu partagée — de ce qu'a été la *Generación crítica* et il est nécessaire de la mettre en valeur, car la cette dernière est encore aujourd'hui encensée pour les progrès qu'elle a permis, notamment concernant la supposée intégration des femmes dans le champ littéraire : « Il convient également de se pencher sur l'aura qui a émané de ce hiatus et qui a alimenté et continue d'alimenter tant de mythologies : le climat intellectuel en ébullition de la « *Generación crítica* »<sup>116</sup> » (Migdal, 1986, p. 69). La *Generación crítica* s'est construite par la voix auto-consciente de ses principaux acteurs qui ont assuré leur propre promotion. En résulte, nécessairement, un discours subjectif qui n'a que trop peu été questionné. Migdal parle à cet égard de « une violence symbolique courtoise<sup>117</sup> » (Migdal, 1986, p. 69). Cette violence

---

<sup>113</sup> « una de las formas metafóricas de la relación mujer-silencio » (Migdal, 1986, p. 68).

<sup>114</sup> « desde la literatura [...] algunas voces femeninas habían fluído y sufrido tempranamente las paradojas universales refractadas en el satisfecho espejo uruguayo » (Migdal, 1986, p. 68).

<sup>115</sup> « preguntarse qué fue lo que pasó, cómo se veían a sí mismas las mujeres productoras de objetos culturales, a través de esos mismos objetos y en una época — a partir de los años 1950 — en la que tuvo una participación artística sostenida » (Migdal, 1986, p. 69).

<sup>116</sup> « Y conviene también dirigirse a la aureola que emanaba ese hiato y que tantas mitologías alimentó y sigue alimentando: el inquieto clima intelectual de la “generación crítica” » (Migdal, 1986, p. 69).

<sup>117</sup> « una gentil violencia simbólica » (Migdal, 1986, p. 69).

symbolique est rendue possible par l'existence d'un système qui lui donne des conditions d'existence et qui la légitime. La prise en compte de ce système est fondamentale pour comprendre les enjeux de cette violence symbolique exercée « sous la forme de la condescendance que la précoce modernisation sociale du pays permettait d'exercer verticalement et horizontalement<sup>118</sup> » (Migdal, 1986, p. 69). Cette condescendance s'est appliquée dans le champ littéraire, mais aussi à tous les niveaux. Rappelons, à ce propos, que le champ littéraire est une institution au service d'un système — au-delà de tout positionnement politique partisan — hétéropatriarcal. C'est ainsi que, malgré l'insistance sur l'esprit critique et progressiste de cette génération, « il ne semblait pas y avoir d'espace émotionnel ni d'espace idéologique pour la confrontation, disons, sexiste, ou pour un regard de la femme sur elle-même, de manière explicite<sup>119</sup> » (Migdal, 1986, p. 70). La conscience critique s'exerce donc dans les limites du cadre imposé par la culture hétéropatriarcale dominante et s'exprime à travers une « confraternité négociée<sup>120</sup> » (Migdal, 1986, p. 70) qui n'a de cesse de maintenir les femmes dans une position subalterne, comme l'explique Michelle Coquillat dans l'analyse suivante extraite de son essai *La poétique du mâle* (1982) dans lequel elle montre, à partir d'une étude de la littérature canonique française, comment les femmes ont été écartées de la littérature :

Et pourtant on leur avait donné l'éducation, l'école et tutti quanti... Mais on avait oublié l'éternel étau du patriarcat familial [...] On avait oublié ces systèmes fermés comme des tunnels, dans lesquels nous devons passer [...] Des organisations toutes faites, dans lesquelles nous tombons et qui nous happent, sans qu'on y puisse grand-chose, à moins de leur dire non, parce qu'on les a reconnues, déchiffrées, puis rejetées. (Coquillat, 1982, p. 24)

Par ailleurs, la prise en compte du fonctionnement du système hétéropatriarcal dans lequel évoluent les acteur·ice·s du champ littéraire est fondamentale pour ne pas tomber dans une analyse qui feraient des femmes de simples complices de cette situation. Il y a effectivement une acceptation de la situation par les intellectuelles contemporaines de la génération critique qui semblent éviter de prendre position ouvertement. Cependant, considérer leur positionnement dans une individualité qui ne prendrait pas en compte le système dans lequel

---

<sup>118</sup> « bajo la forma de la condescendencia que la precoz modernización social del país permitía ejercer vertical y horizontalmente » (Migdal, 1986, p. 69).

<sup>119</sup> « no parecía haber ni espacio emocional ni espacio ideológico para la confrontación llamémosla sexista o para la vuelta de la mirada de la mujer sobre sí misma, de manera explícita » (Migdal, 1986, p. 70).

<sup>120</sup> « negociada confraternidad » (Migdal, 1986, p. 70).

elles se trouvent revient à occulter les rouages qui décident de l'inclusion dans le champ. En effet, les champs se structurent autour de dynamiques qui tendent à être occultées par le fonctionnement même du champ et la naturalisation des pratiques. Comme l'explique Celia Amorós, « tout système de domination sait comment formuler les termes de l'insoluble dilemme de l'opprimé : ses revendications égalitaires seront irrémissiblement reconduites vers l'intégration au système ; ses revendications radicales de différence la [la femme] condamneront à une irrémissible marginalisation<sup>121</sup> » (Amorós, 1991, p. 72). La possibilité de produire et de publier est intimement liée à l'acceptation des acteurs centraux — soit, des hommes — du champ, il y a donc une certaine forme de nécessité à accepter, ou au mieux à négocier avec les règles imposées.

La prise en compte du champ nous permet aussi d'identifier un autre nœud : celui de la réception. Comme nous l'avons évoqué antérieurement, la critique est essentiellement masculine et masculiniste, tant à cause de ceux qui la font qu'à cause des espaces de publications dédiés. Migdal étudie les implications de ce fonctionnement et en souligne les effets insidieux sur les femmes de la *Generación crítica* :

Un síntoma de esa gentil hegemonía intelectual del hombre, de ese emocionalismo verticalista del tango, es la ausencia femenina en la tarea crítica de largo alcance. Fuera de reseñas, trabajos monográficos, docencia literaria o magisterial, no se abrió un espacio psicológico para que las mujeres compartieran la épica globalizadora del ensayo, la libertad del fabular ensayístico. La "generación crítica" fue masculina, aunque demostró una devoción muy caballeresca por sus mujeres literatas: una forma de la gentileza así como del poder, porque las devociones enclaustran y convierten el altar en cadalso, algunas veces. Las mujeres de la cultura del 45 eran "actrices", para y por la mirada masculina, a la manera de las actrices del teatro, como parte del espectáculo y su sensualidad, lugar donde se vuelve corporal y visible el misterio. (Migdal, 1986, p. 70)

De nombreuses œuvres écrites par des femmes ont été lues depuis un prisme hétéropatriarcal qui a occulté leur caractère politique. Selon nous, il n'est pas possible de parler de « confort » - comme le fait Migdal dans son article – pour les intellectuelles du début du XXème qui se situaient déjà, par le simple fait de vouloir accéder au champ littéraire, « *a la intemperie* »<sup>122</sup>.

---

<sup>121</sup> « Todo sistema de dominación sabe bien cómo formular los términos del insoluble dilema del oprimido: sus reivindicaciones de igualdad serán irremisiblemente reconducidas a la integración en el sistema ; sus reivindicaciones radicales de diferencia la condenarán a la irremisible marginación » (Amorós, 1991, p. 72).

<sup>122</sup> La position revendicative que défend Alicia Migdal dans cet article semble, par ailleurs, tout à fait légitime et nous comprenons l'objectif de chercher à radicaliser les prises de parole des intellectuelles qui lui sont

Le champ littéraire uruguayen semble, dès les débuts de la *Generación crítica*, ouvert aux écrivaines, cependant leur entrée dans ce champ constitue, en réalité, une illusion. Le fonctionnement masculiniste du champ affecte la production des écrivaines – en termes de quantité, de diffusion, de genre — et sa réception. L'un des exemples que Michel Foucault donne dans une de ses nombreuses définitions de l'hétérotopie<sup>123</sup> et dans lequel il décrit le fonctionnement d'un type de maisons au Brésil nous semble bien illustrer la position dans laquelle se retrouvent les écrivaines dans les années 1940-60 en Uruguay :

Il y en a d'autres, au contraire, qui ont l'air de pures et simples ouvertures, mais qui, en général, cachent de curieuses exclusions ; tout le monde peut entrer dans ces emplacements hétérotopiques, mais, à vrai dire, ce n'est qu'une illusion : on croit pénétrer et on est, par le fait même qu'on entre, exclu. Je songe, par exemple, à ces fameuses chambres qui existaient dans les grandes fermes du Brésil et, en général, de l'Amérique du Sud. La porte pour y accéder ne donnait pas sur la pièce centrale où vivait la famille, et tout individu qui passait, tout voyageur avait le droit de pousser cette Porte, d'entrer dans la chambre et puis d'y dormir une nuit. Or ces chambres étaient telles que l'individu qui y passait n'accédait jamais au cœur même de la famille, il était absolument l'hôte de passage, il n'était pas véritablement l'invité. (Foucault, 1994 [1984], p. 760-761)

Les écrivaines, par le fait même qu'elles entrent dans le champ littéraire (et plus exactement, dans le cas qui nous intéresse, lorsqu'elles tentent de prendre part au sous-champ de la production en prose) en sont exclues, car elles sont subordonnées aux décisions des instances directives du champ littéraire et en particulier des comités de rédaction, majoritairement constitués d'hommes. Elles ne peuvent jamais accéder réellement à cet espace et gravitent autour de celui-ci. À de très rares exceptions près, elles ne peuvent faire partie des comités de rédaction des revues centrales, elles ne peuvent être critiques des écrivains majeurs de la période, elles ne peuvent publier dans les principales maisons d'édition lorsque celles-ci se développent, etc. L'illusion de leur participation effective peut s'observer aux deux niveaux que nous avons déjà introduits et que nous allons développer dans les pages suivantes à partir de l'exploration de certains discours datant de cette époque-là. Nous allons voir que les critiques

---

contemporaines. Son discours est d'autant plus conséquent qu'elle publie son article dans un des organes centraux du champ intellectuel uruguayen et de la conformation du canon, *Cuadernos de Marcha*.

<sup>123</sup> Ce n'est pas le concept en lui-même qui nous intéresse ici mais bien de reprendre un exemple d'organisation hétérotopique qui nous semble illustrer convenablement le champ littéraire uruguayen à l'époque de la *Generación crítica*.

sur les écrivaines nous apprennent deux choses : comment elles orientent ce que les écrivaines peuvent et doivent écrire ; comment les biais de lecture hétéropatriarcaux se mettent en place.

Ángel Rama, reconnu comme un de ceux qui ont le plus œuvré à l'intégration des écrivaines dans le champ, a affirmé que « c'est de toujours la poésie, en plus des tâches domestiques, qui avait correspondu à la femme. Nous avons assisté, ces dernières vingt années, à son abandon du foyer et à son entrée dans l'écriture narrative<sup>124</sup> » (Rama *in* Dalmagro, 2002, p. 58). Cette courte citation est lourde de sens puisqu'elle condense la position progressiste, et pourtant masculiniste, de Rama — position, par ailleurs, symptomatique des intellectuels de la *Generación crítica*. Si ces interventions sont favorables à l'intégration des femmes dans le champ littéraire, elles dénotent toujours un regard hétéropatriarcal. Dans la citation précédente, Ángel Rama reprend le mythe de l'absence d'écrits de femmes jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle. Or, comme cela a déjà été démontré à de nombreuses reprises, les femmes écrivaient déjà, mais leur travail était à la fois délégitimé et invisibilisé. À la question de l'écriture en général s'ajoute la question de l'écriture de textes en prose (nouvelles, romans) puisque dans les mythes qui circulent, l'un des plus récurrents est celui de la préférence des femmes pour la poésie. Or, une fois encore, l'explication de la présence plus importante des femmes dans ce sous-champ ne réside pas dans la préférence, mais bien dans le fait qu'il s'agissait de la seule partie du champ à laquelle elles pouvaient accéder, et ce, sous conditions. Plus qu'une apparition subite dans le champ comme suggéré par Rama, il s'agit d'un réinvestissement générique, comme le définit Thérèse Courau :

Loin d'ouvrir sur des possibles « neufs », ce processus de réinvestissement générique s'inscrit en effet dans un espace relativement précontraint, dans un réseau de forces et de représentations établies concernant les rapports entre genres littéraires et gender, au sein duquel il s'agit de négocier. La reconfiguration des identités sexuées dans leur rapport à la création invite ainsi les autrices à prendre position par rapport à l'alternative qui a scellé la marginalisation des femmes du champ : la différenciation sexuée d'un côté qui, à travers des processus tels que la sexuation des genres littéraires, a contribué à rejeter les femmes aux frontières du champ et l'in-différenciation de l'autre qui, à travers le recours à l'argument du neutre et de l'universel dans les critères d'évaluation esthétique, sortes de « cache-sexes » qui masquent toujours un particularisme masculiniste, a servi à invisibiliser / naturaliser cette exclusion. (Courau, 2019, p. 1)

---

<sup>124</sup> « A la mujer le había correspondido siempre la poesía, además de las tareas de la casa. Hemos presenciado en los últimos veinte años su abandono del hogar y su ingreso a la narrativa » (Dalmagro, 2002, p. 58).



Ainsi, affirmer que les femmes n'écrivaient pas, ou les cantonner à la poésie lyrique — ce qui, selon les codes dominants, revient sensiblement au même — et célébrer leur soi-disant récente apparition dans le champ est une stratégie masculiniste insidieuse qui vise à donner l'impression d'une négociation, voire d'une acceptation tout en perpétuant l'exclusion. Berdrossián l'affirme : « D'un côté, le fait d'écrire "comme une femme" – c'est-à-dire sur l'amour, le monde domestique ou maternel – a été condamné comme œuvre sans importance. D'un autre côté, le fait d'écrire "comme un homme" – sur des questions publiques et philosophiques – a également été censuré<sup>125</sup> » (Berdrossián, 2013, p. 11). Bien sûr, il ne s'agit pas de revendiquer un supposé féminisme inhérent à toutes les œuvres écrites par des femmes, mais il est nécessaire de prendre conscience du fonctionnement systémique du champ qui, sans même s'intéresser aux œuvres, par le simple fait qu'elles ont été écrites par des femmes, les disqualifie. Comme le rappelle Berdrossián, à la fin du XIX<sup>e</sup>me, « beaucoup d'autrices, par mimétisme passif ou par subordination filiale à l'autorité paternelle de la tradition canonique, n'obéissent qu'au protocole qui reproduit des modèles d'assujettissement. Le plus souvent, à cette époque, si une femme prend la parole, c'est pour rendre un hommage conformiste aux prescriptions établies<sup>126</sup> » (Berdrossián, 2013, p. 10). L'esprit critique, le renouvellement des formes ne sont pas que l'apanage des écrivains, cependant, le traitement fait des œuvres des « Uns » (hommes) et des « Autres » (femmes) (Delphy, 2008) est sensiblement différent. Alors que l'esprit critique est valorisé chez les écrivains, il est invisibilisé chez les écrivaines selon différentes stratégies, qui vont de l'occultation à l'hystérisation — et qui, souvent, s'entrecroisent — avec, pour résultat une silenciation partielle. Cela nous renvoie à l'hypothèse centrale de ce travail : la lecture dépolitisante des œuvres d'écrivaines est une stratégie centrale du masculinisme dominant dans le champ littéraire. Les discours dominants sur la littérature uruguayenne de l'époque soulignent le changement radical qu'a supposé la *Generación crítica* en ce qui concerne la place des écrivaines dans le champ. Cette considération est à nuancer et la contextualisation que propose María Cristina Dalmagro est très éclairante à ce sujet :

En un marco masculino dominante, las mujeres ocupaban un sitio marginal en el campo literario y, aunque compartían reuniones de café, conferencias, publicaciones en revistas,

---

<sup>125</sup> Por un lado, el escribir "como mujer" – es decir sobre el amor, el mundo doméstico o materno – fue condenado como obra sin importancia. Por otro lado, el escribir "como hombre" – sobre cuestiones públicas y filosóficas – fue igualmente censurado » (Berdrossián, 2013, p. 11).

<sup>126</sup> « muchas autoras, por mimetismo pasivo o subordinación filial a la autoridad paterna de la tradición canónica – solo obedecen el protocolo que reproduce formatos de subyugación. Lo más común en esta época es que si una mujer tomaba la palabra lo hacía para rendir tributo conformista a las prescripciones establecidas » (Berdrossián, 2013, p. 10).

solo excepcionalmente llegan a gravitar en instancias de consagración (la escasa participación en jurados o redacciones de revistas así lo confirman). Pese a ello fueron adelantadas en indagaciones y rupturas. El número de ellas que publicaba narrativa aumentó considerablemente en esas décadas, unida a una muy activa producción poética con nombres destacados (Dalmagro, 2002, p. 60).

Comme le dit Migdal, sur un ton davantage militant, les écrivaines de la génération, bien qu'elles soient plus nombreuses et plus visibles, ne cessent pour autant d'être secondaires dans le champ et elles continuent d'endosser le rôle d'« actrices » (Migdal, 1986, p. 70), c'est-à-dire de figurantes et non pas de décisionnaires.

Fernando Aínsa, dans le numéro 33 de *Capítulo oriental* (1968), consacré aux romanciers de la *Generación de 45* (ou *Generación crítica*), dans lequel on retrouve, au milieu des écrivains – hommes –, Armonía Somers, Clara Silva et Paulina Medeiros, liste les caractéristiques de la « *novelística del 45* ». La septième de ces caractéristiques concerne les écrivaines :

El género novelesco deja de ser privativo de los hombres y es una poetisa la encargada de romper con una tradición literaria hecha únicamente de mujeres poetisas. Clara Silva es la primera novelista que tiene el Uruguay, aunque Juana de Ibarbouru había adelantado en *Chico Carlo* (1939) la posibilidad de un digno ingreso en la narrativa por parte de una poetisa consagrada. Tras la novela de Clara Silva será habitual la publicación de narraciones escritas por mujeres aunque generalmente lo harán como cuentistas (Clotilde Luisi, Rolina Ipuche Riva, María Inés Silva Vila, Armonía Somers, Silvia Guerrico, Giselda Zani y María Montserrat en esa generación) o constituirán ejemplos raros de una novelística original sin rastro crítico, como es el caso de la desconocida Siegrud Tesdorff. (Aínsa, 1968, p. 518-519).

Il convient de nuancer cette affirmation d'Aínsa en ce qui concerne la publication « habituelle » de nouvelles et romans d'écrivaines à la suite du roman de Clara Silva. Cette déclaration n'est possible qu'à condition d'accepter le mythe de l'absence d'écriture des femmes jusqu'alors, ce qui induirait une arrivée soudaine et massive des femmes dans le champ. Nous avons déjà vu que les femmes écrivaient depuis bien longtemps, mais que l'accès au champ leur était interdit. Par ailleurs, les publications d'écrivaines dans le sous-champ de la prose n'ont été ni massives ni « habituelles » dans les premiers temps et il a fallu des années avant que la production de fictions en prose (nouvelles ou romans) par des écrivaines devienne réellement « habituelle ». Il nous semble également nécessaire de recontextualiser le fait que les femmes publient essentiellement des nouvelles. Si elles publient majoritairement des nouvelles, c'est que,

comme pour leurs homologues masculins, les moyens de publications, c'est-à-dire essentiellement des revues, sont bien plus adaptés à des récits brefs<sup>127</sup>. À partir des années 1960 et du développement des maisons d'édition en Uruguay, les publications de romans se développent et, avec elles, les publications de romans écrits par des femmes. Aínsa reconnaît à demi-mot l'intérêt des nouvelles publiées par des écrivaines en les opposant à « des romans originaux sans trace d'esprit critique<sup>128</sup> » (Aínsa, 1968, p. 519). Son propos généralisateur sur la publication de romans par des femmes est très peu fondé puisqu'il ne cite qu'un seul exemple (celui de Siegrud Tesdorff) et semble davantage relever d'un biais masculiniste que d'une réelle analyse. Il reprend le mythe selon lequel les œuvres écrites par des femmes ne feraient preuve d'aucun esprit critique et, ce faisant, s'inscrit dans une longue tradition qui ôte toute portée politique à l'œuvre de ces écrivaines. S'il y a, comme chez les écrivains, des œuvres dans lesquelles la perspective est quasi-inexistante, il est nécessaire de rappeler que tout discours est situé et constitue une intervention dans ce contexte, par conséquent il peut être analysé comme un positionnement politique, avec des degrés différents d'engagement critique, certes. Les œuvres d'écrivaines, par leur seule existence, participent à l'ébrèchement d'un système masculiniste et constituent donc un geste politique. De plus, lorsque Clara Silva dépeint un monde désolé et cruel<sup>129</sup> ou lorsqu'Armonía Somers fait d'une femme nue ou d'un homme hypocondriaque les protagonistes de ses premiers romans, elles déjouent les discours, les normes et les valeurs dominantes et portent donc un discours politique.

La critique d'Aínsa est symptomatique du fonctionnement masculiniste du champ littéraire et du rôle significatif de la critique littéraire dans son maintien. Ainsi, la critique dominante s'est essentiellement concentrée sur le questionnement de la capacité des femmes à écrire et produire des œuvres littéraires à la portée critique. Or, il nous semble nécessaire de questionner, plus que la capacité et/ou légitimité des femmes à être des écrivaines, la réception de leurs œuvres par la critique. Le rôle de la *Generación crítica* a été fondamental en Uruguay, car il marque un changement des mentalités, cependant, tout comme le fossé entre les lois et les pratiques (Migdal, 1986), il y a aussi un fossé entre les discours et les pratiques dans le champ littéraire. Certes, les femmes y sont davantage visibles, mais elles n'acquièrent pas pour autant un rôle de premier plan et elles restent subordonnées aux hommes, en qualité d'invitées que l'on peut

---

<sup>127</sup> Dans les années 1940-60, seuls Onetti et Trillo País publient régulièrement des romans.

<sup>128</sup> « una novelística original sin rastro crítico » (Aínsa, 1968a, p. 519).

<sup>129</sup> Nous pensons par exemple aux romans *La sobreviviente* (1951) et *Aviso a la población* (1964), disponibles en ligne : <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/35726>.

exclure à tout moment. Angel Rama, qui a pourtant été un allié dans la participation croissante des femmes dans le champ littéraire uruguayen, ne peut se défaire d'une vision masculiniste, comme le remarque Dalmagro :

La crítica de Rama no puede desprenderse de una mirada masculina. En su artículo “Mujeres, dijo el penado alto” (Marcha, 1966), tras realizar un comentario sobre algunas narradoras latinoamericanas afirma que en realidad la posición de las mujeres es no solo de defensa y de denuncia, sino sobre todo de ataque:

No podía ser de otro modo, aunque como es natural, lo sepamos tardíamente: los pollitos, para nacer, rompen la cáscara. ¿Qué es lo que están rompiendo las mujeres en esta segunda mitad del XX? Están desmontando los mitos de lo femenino – Beauvoir dixit – y lo hacen apelando al fuego, al barro, a la porquería (...) por auténtica necesidad de actuar en guerra contra infinitos prejuicios y convenciones y sin saber siquiera qué se busca o a dónde se pretende llegar. De ahí que lo propio, lo más espontáneo de sus obras sea el tono confesional, subjetivo y frenético... (Rama, 1966)

Rama asume aquí las atribuciones estereotípicas patriarcales a la escritura femenina: ignorancia de sus objetivos, privilegio de la sensibilidad, de las emociones o del tono subjetivo. Nada de esto hay en la narrativa de Somers y Rama, si bien reconoce sus méritos, no deja de sostener una mirada “extrañada” sobre sus temas.» (Dalmagro, 2002, p. 57-58).

La critique de Rama rejoint celle que nous avons citée précédemment de Fernando Aínsa. C'est un discours insidieux que portent les acteurs principaux du champ littéraire qui disent, certes, être persuadés que les femmes ont leur place d'actrices dans le champ littéraire et plus largement dans la société, mais qui démontrent constamment qu'elles restent subordonnées à eux. Nous retrouvons, ici, tous les éléments caractéristiques de ce discours, tels que les avait déjà présentés Migdal en 1986 et qui revenaient à attribuer aux femmes des caractéristiques féminines dépréciées, des attributs de la jeunesse qui impliquent une connaissance et une expérience limitées, ainsi qu'une propension à de fortes émotions et donc à un manque de contrôle :

En el campo de la reflexión teórica, la mujer pareció ser una joven permanente: como joven y como mujer amablemente marginada de la posibilidad de reclamar un lugar dentro de la hegemonía masculina, para su potencial discurso, si lo tenía. Milán Kundera afirma que « la juventud es la edad femenina del hombre ». En este caso, lo femenino fue la edad eternamente joven del intelectual del 45. Jóvenes eternas y hombres bonachones (Migdal, 1986, p. 71)

Dans son discours, Rama considère à tout moment les femmes comme de jeunes écrivaines qui doivent faire leurs armes, s'adapter aux normes du champ. Les hommes, comme le souligne Migdal, sont souvent présentés comme « bon enfants<sup>130</sup> ». Ce terme, employé par Migdal, souligne, de fait, la position de privilège épistémique dans laquelle ils sont et qui implique une forme d'ignorance passive, mais confortable pour eux, des inégalités de traitement entre écrivains et écrivaines. Celles-ci sont d'autant plus frappantes lorsque l'on compare avec les descriptions qui sont faites des écrivains (hommes) de la génération :

¿Cuáles son los motivos que han llevado a preferir la forma cuento a estos narradores y escritores? Además de lo dicho más arriba sobre la viabilidad del cuento en publicaciones periódicas, piénsese en el rigorismo de este género literario, que no admite desmayos ni debilidades ni condescendencias. Esta elección de las austeridades del cuento es fiel expresión del criterio de autoexigencia que desde el comienzo se impusieron los hombres del 45. Por lo demás, ostentaban un decoroso nivel de formación técnico-literaria y habían realizado su aprendizaje en contacto con las mejores corrientes de la hora, europeas y norteamericanas. No era extraño que prefiriesen formas literarias riesgosas. Y dichas exigencias y autoexigencias se originaron también en el cultivo de la crítica literaria, que ha sido otra de las constantes del 45. (Paganini, 1968, p. 533)

Chez les écrivains, les écritures de rupture sont le résultat d'« exigences et auto-exigences » et sont qualifiées de « risquées », dans une formulation qui reprend le paradigme viriliste également à l'œuvre dans la revue *Marcha* – qui, rappelons-le, est l'organe central de la *Generación crítica* – dont le nom renvoie à la marche militaire qui accompagne les défilés et qui fait également écho au virilisme combattant de la notion d'avant-garde. *A contrario*, les écrivaines sont considérées comme des « petits poussins [qui], pour naître, rompent leur coquille<sup>131</sup> » (Rama, 1966, in Dalmagro, 2002, p. 58). La différence de traitement, qui ne se justifie que par le sexe des sujets mentionnés, et que seule permet l'extrême généralité du discours, souligne la négation de l'appartenance des écrivaines au champ par la délégitimation et la dépolitisation — les deux vont de pair — de leurs discours à partir d'une hiérarchisation exclusivement sexo-générique du champ.

Ces positions, loin d'être minoritaires, sont symptomatiques de l'agencement du champ littéraire et expliquent, en partie, pourquoi les écrivaines de la génération critique n'ont pas porté de discours plus ouvertement en rupture et pourquoi les discours de rupture qu'elles ont

---

<sup>130</sup> « bonachones » (Migdal, 1986, p. 71).

<sup>131</sup> « pollitos [que], para nacer, rompen la cáscara » (Rama, 1966, in Dalmagro, 2002, p. 58).

portés n'ont pas eu les répercussions escomptées. En effet, l'agencement dissymétrique du champ implique une double limitation du discours critique des écrivaines qui se traduit par une forme d'autocensure et de déplacements d'une part, et un *misreading* systématique d'autre part.

Toute personne en situation dialogique se trouve nécessairement en position de négociation. Les écrivains, quels qu'ils soient, négocient en permanence avec les normes, agencements et pratiques du champ auquel ils prennent part. Toutefois, la situation des écrivaines à l'époque de la *Generación crítica* relève de mécanismes d'exclusion systémiques et c'est justement dans ce caractère systémique que réside tout l'intérêt de la question puisqu'il fait partie du continuum de violences de genre.

Avec cette étude du champ, nécessairement partielle et élaborée à partir des théories du point de vue (Harding, 1993), des savoirs situés (Haraway, 1988) et de la notion d'« injustice épistémique » (Fricker, 2021) et que nous avons pensée comme la matérialisation d'un regard oblique sur les discours dominants, nous avons souhaité mettre au jour les dynamiques à l'œuvre dans la constitution du champ littéraire à une époque qui a marqué un tournant dans l'histoire littéraire de l'Uruguay. Il s'agissait donc de revenir sur les discours qui ont fait date et qui ont contribué à construire la *Generación crítica* comme un mythe de progrès, notamment en ce qui concerne la place des femmes dans le champ littéraire. Il ne s'agit évidemment pas de nier les apports considérables de cette génération, et nous les avons d'ailleurs soulignés à plusieurs reprises, mais bien de justifier la lecture que nous proposons et que nous pensons comme une forme de lutte face à l'injustice épistémique que constitue l'absence de lecture politique des œuvres des écrivaines de cette période.

## **PARTIE 2. ARMONIA SOMERS. L'ANECDOTIQUE EST POLITIQUE**

Dans cette partie, nous allons nous intéresser au cas d'Armonía Somers, pour voir comment elle négocie avec les discours dominants et les stratégies d'exclusion que nous avons identifiées dans la partie antérieure. Dans un premier temps, nous présenterons l'autrice et la manière dont elle construit son positionnement dans le champ, notamment à travers la question du pseudonyme. Dans un deuxième temps, nous étudierons les critiques contemporaines de son œuvre pour identifier les lectures mises en place par celles-ci. Tout au long de cette sous-partie, nous mettrons en lumière les injustices épistémiques auxquelles a été confrontée l'œuvre d'Armonía Somers et qui sont liées aux stratégies de délégitimation envers l'autrice.

### **1. Une écrivaine dans la société patriarcale**

Comme nous l'avons déjà expliqué dans la première partie, nous considérons que le champ littéraire fonctionne comme un appareil idéologique du système hétéropatriarcal et qu'il en reproduit donc les dynamiques fondamentales. Les écrivaines de la *Generación crítica* qui tentent de pénétrer dans le champ se confrontent à des dynamiques d'exclusion masculines et masculinistes systémiques. Armonía Somers médiatise son discours depuis la conscience de la transgression que représente sa condition de femme écrivaine qui, de plus, et contrairement à ce qu'ont pu laisser penser une grande partie des écrits sur son œuvre, produit une œuvre impitoyable avec la société hétéropatriarcale :

According to Potvin, Somers's works "deconstruct all established institutions (art, knowledge, church, law, sexuality, science, psychoanalysis, family, motherhood, etc.) that constitute the pillars of Latin American socio-political foundations". In his study of *Tríptico Darwiniano* (1982), Arbeleche addresses Somers's negation of *lo humano* as the

culmination of the evolutionary process and her “destrucción absoluta de la plataforma tradicional donde se asienta nuestra civilización”. (Snook, 2005)<sup>132</sup>

Comme l’affirme Margaret L. Snook, Armonía Somers pointe une à une toutes les institutions de la société hétéropatriarcale et son langage s’adapte à cela. Ainsi, elle transgresse les codes dominants de la langue, comme elle l’explicite elle-même dans un entretien concédé à Carlos María Domínguez :

A mí me han catalogado de destrozona del idioma —continúa—. [...] Y creían que lo hacía porque me faltaban conocimientos gramaticales, que eran los que me sobraban, porque ese hombre que aparece en la novela, el maestro español, fue real y me tenía muy adiestrada en ese asunto. (Somers, Dominguez, 1990)

Le discours politique qu’elle porte dans ses œuvres est une résistance explicite au système hétéropatriarcal et l’inscrit d’autant plus *a la intemperie*. Consciente des implications d’un tel discours, elle qui a atteint une position de prestige dans le domaine de l’éducation, choisit de publier sous un pseudonyme. En effet, dans la jeune république uruguayenne, les enseignantes constituent une pièce maitresse du projet de la nation. Elles se doivent de participer au maintien de l’ordre moral de la société en incarnant les valeurs prônées par l’État — hétéropatriarcal. À ce sujet, Dalmagro émet l’hypothèse selon laquelle le choix de publier sous un pseudonyme est lié à une profonde connaissance de la société contemporaine et de ses tabous.

Podemos comprobar la adhesión a un imaginario patriarcal y a estereotipos centrales en el Montevideo de la época, entre ellos el del prestigio, solidez moral y principios éticos de la “mujer-maestra”, propio, por otra parte, de las expectativas con respecto a toda expresión pública femenina en una sociedad tildada de “perfecta”. Ella conocía muy bien las reglas del juego y la conveniencia de mantener distanciadas ambas actividades y para resolver el claro conflicto entre las audacias de sus propuestas literarias e ideológicas transgresoras y su trabajo como educadora, apeló al seudónimo (sin destruir su carrera profesional y el salario necesario para su supervivencia). (Dalmagro, 2002, p. 53-54)

C’est sa condition de femme qui pousse Armonía Somers à adopter un pseudonyme, car c’est, à l’origine, le fait d’être une-femme-qui-écrit et une-femme-qui-enseigne, autrement dit, le fait

---

<sup>132</sup> Les travaux cités par Margaret L. Snook dans cet extrait sont les suivants: « De-Scribing Postmodern Feminism » (Potvin, 1997) et « Armonía Somers: una estética de la transgresión » (Arbeleche, 1990).



qu'un sujet subalterne fasse usage de son agentivité pour déborder de la case dans laquelle la société l'avait consigné qui pose problème.

Cela se renforce avec les œuvres de Armonía Somers qui constituent un tout transgressif depuis les thématiques abordées jusqu'au maniement de la langue. Porter un discours qui transgresse éminemment les normes du champ — et plus amplement de la société — dans lequel il s'insère, pousse nécessairement à adopter un positionnement subversif dans lequel les stratégies discursives sont négociées en fonction de l'état du champ culturel et social.

Parmi les stratégies de négociation mises en place par Armonía Somers, la plus visible est l'usage d'un pseudonyme. Pour ne renoncer ni à l'enseignement ni à l'écriture, Armonía Somers opte pour scinder les deux. Elle a exprimé à plusieurs reprises sa volonté de séparer les deux domaines arguant, notamment, la liberté dont avaient besoin ses élèves pour écrire. Il s'agissait aussi d'une manière de se protéger face à une réception que l'autrice avait anticipée et qui a, malgré tout, eu lieu. Armonía Somers n'a jamais, à notre connaissance, verbalisé publiquement l'adoption du pseudonyme en ces termes, mais, dans une lettre qu'elle adresse à Rama elle lui fait part de sa colère face à une notice biobibliographique passée outre la scission :

« Y ni siquiera se llama A.S., sino ... ». « Ni siquiera vive solitaria y rodeada de búhos, sino que ejerció la docencia... ». Y aquí se explayaba con mis cargos oficiales, mis trabajos de pedagogía, todo lo cual habré leído cómodamente en la ficha, no citando ni uno de mis libros de literatura, tal como si la maestra se lanzara desde el pupitre y la campanilla a esos doce cuentos. Y repitiéndose de tanto en tanto una pregunta: « De dónde habré sacado estas cosas »? (...) « una maestra a la que sus alumnos llamarán confiadamente, sin temor ni temblor, “la señora Henestrosa” ».

No sé si dicho prólogo, sin lenguaje crítico, sin fundamentación en curso sobre lo que es la literariedad en estos momentos de grandes investigaciones, me hubiera predisuesto mal sólo con eso. Pero la *mélange* pedagógico-literaria me enardeció. Como usted sabrá, hasta me he retirado de la docencia, y esa reapertura de mi vida personal no me pareció lo más a propósito para servirle en bandeja a un público con el que estoy más bien en relaciones misteriosas, tanto por no mostrarme jamás de cuerpo presente como por los mensajes que les envíé con mi literatura. (Somers, 1977)

Le propos d'Armonía Somers laisse entendre que le problème n'est pas tant la fusion des deux facettes, mais la manière dont elle est traitée, ou le discours qu'elle sert<sup>133</sup>. Armonía Somers ne peut se contenter de l'éthos de la pédagogue car « le pouvoir de persuasion d'un discours tient pour une bonne part au fait qu'il amène le destinataire à s'identifier au mouvement d'un corps, fût-il très schématique, investi de valeurs historiquement spécifiées. » (Maingueneau, 2014, p. 32). L'éthos suppose un système d'incorporations :

- L'énonciation confère une corporéité au garant, elle lui donne corps;
- Le destinataire incorpore, *assimile* à travers l'énonciation un ensemble de schèmes qui correspondent à une manière spécifique de se rapporter au monde;
- Ces deux premières incorporations permettent la constitution d'un corps, de la communauté imaginaire de ceux qui adhèrent au même discours.

Cette incorporation du destinataire implique un *monde éthique* (Maingueneau, 2014, p. 32)

Le renvoi à l'éthos de la pédagogue induit une lecture biaisée des œuvres de Armonía Somers, notamment car cet ethos-là renvoie nécessairement à un positionnement moral et honorable. Or, dans ses œuvres littéraires, Armonía Somers propose justement de sortir de l'hypocrisie de la morale. Par conséquent, il est nécessaire que son autorité discursive se construise en dehors de l'éthos de la pédagogue. La fusion des deux facettes est problématique tel qu'elle est traitée par la critique parce qu'elle soumet la proposition littéraire et le positionnement de l'autrice à un jugement moral qui annihile la possibilité d'une lecture politique de l'œuvre. Le traitement anecdotique dévie le discours et déplace Somers de sujet actant à objet de discours. Cette perspective passée par le prisme hétéropatriarcal la renvoie à un statut subalterne, donc objectivé, et, surtout, occulte l'œuvre, or l'objet d'étude de la critique littéraire se doit d'être l'œuvre. La délégitimation constante à laquelle fait face Armonía Somers est liée à une épistémologie critique essentiellement construite sur la différenciation sexo-générique. Nous proposons donc de resignifier la fusion des deux facettes d'Armonía (Somers et Liropeya Etchepare) qui, si l'on se débarrasse d'un discours moraliste et sexiste, permet de rendre justice à son œuvre. Armonía Liropeya Etchepare est une intellectuelle construite à partir d'une éducation académique rigoureuse, mais aussi autour de deux courants parmi les plus

---

<sup>133</sup> Pour une reflexión plus poussée à ce propos, nous recommandons la lecture des articles « Las apuestas identitarias de Armonía Somers/Etchepare », de María Cristina Dalmagro (2001) et « Mujeres en el campo intelectual uruguayo. Armonía Somers : entre la transgresión y el seudónimo » (2002).

contemporains : l'anarchisme et le catholicisme. Ces trois aspects, dont elle mentionne l'importance à plusieurs reprises, sont indissociables de la personne qu'elle est, mais aussi de l'écrivaine. On retrouve d'ailleurs des éléments qui leur sont liés dans toutes ses œuvres. L'imbrication de la pédagogue et de l'écrivaine nous semble nécessaire pour rappeler la légitimité de Somers en tant qu'écrivaine, car, comme l'a dit Onetti — sous son pseudonyme, Periquito el Aguador — être écrivain c'est, avant tout, être lecteur :

Presentimos grandes sorpresas. Sobre todo para los que solo conocen nombres y un ángel aludo preservó de los libros. Juraríamos – y estamos dispuestos a apostar – que los hechos personales de los mencionados escribas en nada difieren – oh, romántico desencanto – de los que perpetran, día y noche, los buenos burgueses que no leen sus libros (El Aguador, 01/09/1939, p. 2)

De toute évidence, Armonía Liropeya Etchepare a lu, et sa condition de pédagogue en est une preuve tangible. Autrement dit, faire fusionner les deux facettes d'Armonía (Somers et Liropeya Etchepare), constitue un argument de poids face à cette « jeunesse » synonyme de naïveté et de méconnaissance que les critiques ont systématiquement attribuée aux écrivaines. « Armonía Somers » est une création pour le champ littéraire : le personnage est nouveau, mais c'est bien une connaissance profonde du champ littéraire — de ses enjeux, de son fonctionnement, de ses productions — qui est à l'origine de sa création. Rappeler les liens intrinsèques qui lient Etchepare à Somers c'est opérer un déplacement du regard qui dévoile la multidimensionnalité de l'écrivaine.

Rappelons brièvement qu'Armonía Somers a fait irruption dans le champ avec la publication de « La mujer desnuda » dans la revue *Clima* (1950), puis dans un supplément de la même revue (1951) et que cette publication dont l'auteur·ice était inconnu avait remué les cercles intellectuels montevidéens de l'époque. L'anecdote a été mentionnée à maintes reprises, la plupart du temps de manière cocasse sans aucune réflexion autour de l'usage du pseudonyme, de ses causes ou implications. Agustina Ibáñez a consacré un article à l'étude de l'incidence que la ligne esthétique-idéologique de la revue *Clima* a eue, en tant que support de publication, sur la lecture de la première version de *La mujer desnuda* (1950). Bien qu'il ne s'agisse pas du propos central de son article, elle dédie un paragraphe à la question du pseudonyme dans la réception de l'œuvre dans lequel elle apporte des éléments de réflexion originaux. Elle rappelle que l'identité de l'écrivaine a été, dans un premier temps, un secret bien gardé<sup>134</sup>. Elle cite

---

<sup>134</sup> « Un 95 por ciento de lectores se tragaba la novela creyendo que le habían dado material extranjero, [...] el pequeño porcentaje restante se integraba con los fieles depositarios del secreto de entonces: los dos directores de

ensuite Perera San Martín qui explique que les récepteurs de l'époque étaient « incapables d'imaginer une conception de la relation entre l'écrivain, l'auteur et son œuvre aussi moderne<sup>135</sup> » (Perera San Martín, 1990, p. 18), ce qui a donné lieu à deux réceptions contradictoires — la première lorsque l'identité de l'écrivaine n'était pas encore connue, la seconde une fois que celle-ci avait été identifiée.

La hipocresía del público en Uruguay queda revelada, entonces, en esa ambivalente recepción de su obra, pues la aceptación de la estética de su texto junto a su doble condición de mujer-escritora parecieran solo ser merecedoras de aplauso en la medida que su palabra poseyera un origen ajeno, exótico, extranjero. Incluso, la desaprobación de los lectores se acentuó aún más a partir de la identificación de esa otra faceta oculta detrás del seudónimo y la firma autoral. (Ibáñez, 2019, p. 52)

Ibáñez explique que cette hypocrisie est liée au fait que « pour l'Uruguay de 1950, l'irruption d'Armonía Somers fut inappropriée : comment était-il possible qu'elle, une maîtresse avec une telle trajectoire et autant de reconnaissance décide de mettre en échec la morale et les valeurs de la société uruguayenne ?<sup>136</sup> » (Ibáñez, 2019, p. 53).

C'est à partir de ces propositions que nous souhaitons développer notre analyse depuis le cadre théorique que nous avons mis en place. Pour cela, rappelons que l'Uruguay de 1950 est une société fondée sur un système hétéropatriarcal et catholique qui s'autoproclame progressiste, notamment en ce qui concerne l'inclusion des femmes. Le champ littéraire, comme nous l'avons expliqué précédemment, fonctionne comme un appareil idéologique du système et en perpétue donc les mécanismes. Dans ce cadre-là, l'hypocrisie dont font preuve les critiques est la partie visible d'un double système de valeur — ce qui est acceptable venant d'une personne étrangère à la société ne l'est pas venant d'une personne de cette société — qui fait émerger la question de la menace que représente l'auteur·ice.

La conception de l'auteurité sous-jacente à l'adoption du pseudonyme est résolument moderne (Perera San Martín, 1990). Il ne s'agit toutefois pas d'une première : pensons par exemple à Onetti qui écrit la colonne « *La piedra en el charco* » sous le pseudonyme Periquito el Aguador.

---

la revista; el poeta Carlos Brandy, que fuese el intermediario; una amiga bohemía, la autora y nadie más» (Blixen 1990, p. 24 in Ibáñez, 2019, p. 51).

<sup>135</sup> « incapaces de imaginar tan moderna concepción de la relación entre el escritor, el autor y su obra » (Perera San Martín, 1990, p. 18).

<sup>136</sup> « para el Uruguay de 1950, la irrupción de Armonía Somers fue improcedente : ¿Cómo es posible que ella, una maestra de semejante trayectoria y reconocimiento, decida jaquear la moral y los valores de la sociedad uruguaya? » (Ibáñez, 2019, p. 53).

Nous pouvons donc en déduire que le nœud réside davantage dans les thématiques traitées et dans la manière dont elles le sont. Dans le cas d'Armonía Somers, la fusion des deux facettes supposerait un bouleversement du code moral de la société. L'hypocrisie de la société hétéropatriarcale met en lumière ce qui, au-delà de l'anecdotique, est en jeu : l'(in)dicible (Girona, 2007), défini comme un discours qui contrevient aux valeurs morales de la société émis par un·e auteur·ice qui n'est pas autorisé·e.

Dans cette œuvre où l'autrice cherche à dire l'indicible, le pseudonyme comme matérialisation de la scission apparaît comme condition d'acceptabilité. Ainsi, lorsque Armonía Somers demande « comment lutter contre cette bilocation en moi ?<sup>137</sup> » (Somers, Domínguez, 1990), elle nous rappelle combien les mythes fondateurs de la société hétéropatriarcale influencent la construction de l'individu et plus particulièrement la figure de l'écrivaine. Car derrière tout cela il y a une dimension morale significative, sans cesse rappelée par les critiques — Ángel Rama, Carlos María Domínguez, entre autres — qui mettent l'accent sur l'ambivalence d'Armonía Somers renvoyant à la catégorisation binaire sur laquelle se fonde essentiellement le système hétéropatriarcal occidental et qu'Armonía Somers elle-même souligne dès les premières pages de *La mujer desnuda* : « Revenir à ce qui a précédé, remettre sa pensée à sa place, reconstruire l'univers réel avec les étoiles toujours en haut et le sol en bas, selon des schémas primitifs<sup>138</sup> » (Somers, 2009, p. 21).

La scission qu'établit le pseudonyme est double : elle sépare l'écrivaine et la pédagogue, mais aussi l'écrivaine et la femme. Comme nous le disions précédemment, le pseudonyme est une création et bien qu'il réponde à des caractéristiques féminines, il n'est pas un sujet social. Il permet donc de maintenir l'ordre moral de la société en cloisonnant le littéraire et le social. Exercer un déplacement de la scission vers la fusion, en opérant un déplacement du regard s'inscrit dans une volonté de rendre justice aux stratégies de résistance et de subversion qu'Armonía Somers met en place dans son œuvre. C'est aussi un outil qui souligne le fait que l'intégration d'Armonía Somers au champ littéraire semble soumise à l'exclusion de la femme et de la pédagogue. Cette bilocation dont parle Armonía Somers n'est donc pas « naturelle » (Somers, Domínguez, 1990), mais résulte d'une négociation avec le champ littéraire comme appareil idéologique du système patriarcal et est, par conséquent, un construit culturel. Ceci étant dit, la négociation, si nous la considérons comme une troisième voie — ni victime ni

---

<sup>137</sup> « ¿Cómo luchar contra esa bilocación natural en mí? » (Somers, Domínguez, 1990).

<sup>138</sup> « Volver a lo anterior, tornar a echarse el pensamiento encima, construir de nuevo el universo real con las estrellas siempre arriba y el suelo por lo bajo, según esquemas primitivos. » (Somers, 2009, p. 21).

complice du système — constitue une option qui, à partir de la conscience des mécanismes d'inclusion-exclusion du système hétéropatriarcal occidental, s'en empare pour permettre à une voix d'exister.

## **2. Une femme qui écrit : réception en milieu masculiniste**

Un deuxième mécanisme d'inclusion-exclusion est celui qui consiste à faire des écrivaines acceptées une exception à la règle. Comme l'écrit Ana-María Cristi, dans un contexte où un grand travail réflexif a été et continue d'être mené sur les lectures effectuées, en grande partie, par des hommes, « surgit un intérêt pour élaborer des généalogies d'écrivaines qui désautorisent et démontent ces catégories ainsi que la lignée symbolique patrilinéaire qui naît dans la relation entre père et fils ou entre maître et élève<sup>139</sup> » (Cristi, 2022, p. 33). De manière générale, en ce qui concerne les années qui nous intéressent ici, les écrivaines sont exclues des généalogies (exemple des anthologies) ou, lorsqu'elles sont incluses, elles sont reléguées à une catégorie essentialiste créée sur la base d'une différenciation sexo-générique non représentative de leurs productions et qui les situe donc en marge du champ littéraire.

Le discours qui invisibilisait purement et simplement les écrivaines dans la fiction en prose sous prétexte que les femmes n'écrivaient pas de romans/nouvelles est remplacé au cours du XX<sup>e</sup> siècle, face aux publications croissantes d'écrivaines, par un discours de délégitimation. Si l'on accepte que des écrivaines publient, il semble inconcevable que cela devienne la norme. La négation des généalogies d'écrivaines passe alors par leur essentialisation. En effet, les critiques reconnaissent plus volontiers que des femmes écrivent et publient, mais ils établissent des hiérarchisations sexo-génériques constantes qui font des écrivaines consacrées des exceptions. Ainsi, la généalogie d'écrivaines est établie sur des critères essentialistes qui les cantonnent à des thématiques dites « féminines » comme le sont l'expression des sentiments ou la maternité et qui les érigent en caractéristique inhérente de l'écriture de ces écrivaines. Les quelques écrivaines qui parviennent à s'extirper — généralement de manière ponctuelle — de cette généalogie sont systématiquement masculinisées et désignées comme des exceptions.

---

<sup>139</sup> « surge el interés de elaborar genealogías de escritoras que desautoricen y desmonten dichas categorías, así como también el linaje simbólico patrilíneo que se gesta en la relación entre padre e hijo o maestro y pupilo » (Cristi, 2022, p. 33)

Armonía Somers a été présentée, à plusieurs reprises comme l'une de ces « exceptions [qui] érotisaient la règle<sup>140</sup> » (Migdal, 1986, p. 70) comme dans cette affirmation de Rama :

En cuanto a Armonía Somers, es un bicho tan fuera de serie que es imposible intentar ubicarla con respecto a las restantes criaturas femeninas [...] creo difícil negar la calidad original profunda que la distingue. Junto a ella, cualquiera de las restantes escritoras parecen convencionales, salidas de una revista femenina ilustrada. Armonía Somers, en cambio, está en la literatura más absurda, aunque sea la más torturada, la más difícil (Dalmagro, 2002, p. 59)

Ángel Rama a été un fervent défenseur d'Armonía Somers, dès ses débuts. Bien que son soutien indéfectible ait été fondamental dans la poursuite de carrière de l'écrivaine, il n'en reste pas moins que son discours paternaliste reproduit des mécanismes d'exclusion. À aucun moment les œuvres d'Onetti n'ont été questionnées alors que son œuvre est loin d'être parmi « la littérature la plus absurde » ou « la plus torturée ». Paradoxalement, et pour ne prendre qu'un exemple, il est totalement inapproprié de considérer que l'œuvre de Clara Silva reprenne les codes d'un magazine féminin alors qu'elle écrit une société désolée et asphyxiante qui pousse au questionnement ontologique.

Nous en revenons donc au fait que l'expérience d'Armonía Somers en tant qu'écrivaine — et cela est commun à toutes les écrivaines de sa génération — est fondamentalement marquée par sa condition sexo-générique. Agustina Ibáñez souligne bien cette problématique lorsqu'elle affirme :

Cabe destacar que Ángel Rama (1966) se refirió a esta *nouvelle* señalando que presentaba imperfecciones estéticas y que no parecía escrito ni por una mujer ni por un hombre. Rufinelli, por su parte, la impugnó por su fraseo extraño e ineficaz. Ya entrada la década del setenta, Roberto de Espada la catalogó como una manifestación varonil. (Ibáñez, 2019, p. 407)

Autrement dit, les écrivaines sont avant tout des femmes qui écrivent dans un milieu dominé par les hommes. Leurs discours sont donc nécessairement empreints de positionnements divers qu'elles adoptent pour négocier avec l'ordre sexué (mais aussi raciste et colonial) et qui se manifestent dans différentes stratégies de négociation. Le processus d'intégration des écrivaines dans le champ littéraire correspond à un « réinvestissement générique » (Courau, 2016) qui est intrinsèquement lié à des mécanismes d'exclusion. Le terme même d'intégration souligne en

---

<sup>140</sup> « excepciones [que] erotizaban la regla » (Migdal, 1986, p. 70).

réalité la contradiction : la présence des écrivaines dans le champ littéraire est constamment soumise aux critères décidés par les dominants. En cela, elle est réévaluée à chaque nouvelle publication selon les critères constitutifs du champ. Cette constante réévaluation institue un état de précarité qui ne fait que rappeler le statut d'invitées des écrivaines qui doivent se plier aux normes du champ — ou user de stratégies de la négociation — si elles ne souhaitent pas en être exclues.

Pour commencer, cette ébullition des cercles intellectuels montevidéens semble surtout avoir eu lieu dans des échanges oraux ou qui relèvent davantage de l'intime puisque la présence d'Armonía Somers est très minoritaire jusqu'en 1966. Une recherche à partir des publications périodiques mises en ligne par la *Biblioteca Nacional del Uruguay* nous a permis d'identifier la quasi-absence d'Armonía Somers des grandes revues de l'époque dans lesquelles ont régulièrement publié les membres de la *Generación crítica* (*Marcha*, *Número*)<sup>141</sup>. Les collections de revues ne sont pas complètes (notamment, celle de *Marcha*), ce qui laisse planer une certaine incertitude quant à sa présence dans d'autres numéros. Cela ne suffirait toutefois pas à inverser la tendance. Entre 1950 (date de la publication de sa première œuvre) et 1965, Armonía Somers n'apparaît que cinq fois dans les revues. En 1952, elle publie dans *Correo del sur. Periódico bimestral de arte, literatura y espectáculos* un compte-rendu du recueil de nouvelles *La sobreviviente* de Clara Silva et une nouvelle intitulée « Las mulas ». Elle fait elle-même partie du comité de rédaction de la revue aux côtés, notamment, de Carlos Brandy (rédacteur en chef) et de José Carlos qui avaient, en 1950, publié *La mujer desnuda* dans la revue — éphémère — qu'ils dirigeaient alors : *Clima* (1950-1951). En 1953, son recueil de nouvelles, *El derrumbamiento*, tout juste publié, fait l'objet d'un compte-rendu injurieux par Mario Benedetti dans *Número*<sup>142</sup> sur lequel nous reviendrons plus en détail. Le jeune critique enchaîne les condamnations sur un ton paternaliste, ne concédant à Armonía Somers qu'une « efficacité partielle, certains rythmes isolés, qui permettent d'avoir confiance dans les possibilités de l'écrivaine<sup>143</sup> » (Benedetti, 1953, p. 102). En 1963, Ángel Rama publie, dans *Marcha*, un article dans lequel il revient sur les thèmes travaillés dans l'œuvre d'Armonía

---

<sup>141</sup> Il est à noter que ces collections ne sont pas toujours complètes et qu'il est donc possible que nous soyons passées à côté de certaines références, mais la tendance générale est suffisamment claire pour que nous puissions tirer cette conclusion.

<sup>142</sup> L'avertissement publié dans le premier numéro de la revue est reflète bien l'esprit disciplinaire de celle-ci : « La palabra NÚMERO – tan servicial y cotidiana – participa también, si se la piensa originalmente, del sentido y actitud que confirman la conciliación de disciplinas, realizaciones que contemplan lo viejo y lo nuevo, que prescindan de fronteras y límites estrechos ».

<sup>143</sup> « eficacia parcial, ciertos ritmos aislados, que permiten confiar en las posibilidades de la narradora » (Benedetti, 1953, p. 102).



Somers avec une certaine « fascination » comme l'annonce le titre, mais aussi avec un regard hétéropatriarcal où la considération sur le fossé entre la personne d'Armonía Somers — pédagogue reconnue — et ses écrits ponctue l'article de manière peu pertinente. Il s'agit là, certainement, de susciter un certain intérêt chez le lecteur, à la manière d'un épisode de feuilleton. Cependant, si l'on considère que ce texte constitue l'une des seules critiques extensives d'Armonía Somers dans une revue centrale de l'époque, cela ne rend pas justice à son travail et, surtout, marque une différence de traitement frappante avec ses homologues masculins. En 1965, enfin, nous recensons une simple mention en fin de la revue *Temas*<sup>144</sup> (1965-1968), dans la liste de publications de la maison d'édition Arca. Ces listes de publications sont importantes, car elles sont (re-)citées à chaque fin de revue et constituent donc une certaine visibilité qui ancre les écrivain·es dans l'actualité voire la quotidienneté. Par ailleurs, Armonía Somers a fait partie du comité éditorial de la revue *Maldoror* (1967-1996 ; 2006-2015), une revue importante par sa longévité et l'institution qui l'émet (BNU) et, bien qu'elle n'ait pas été un organe central de la Génération critique, nombre de ses membres en ont fait partie. C'est la revue littéraire de l'époque qui compte le plus de femmes dans son comité de rédaction (Armonía Somers, Amanda Berenguer, Clara Silva, María Inés Silva Vila et Ida Vitale), bien que la parité soit loin d'être atteinte. À partir de 1966, Armonía Somers est davantage citée et publiée dans les revues, mais elle n'y intervient pas en tant que critique. Les articles dans lesquels elle est mentionnée après sa mort montrent qu'elle fait partie du panorama littéraire et des références de culture commune comme on peut le voir dans la manière dont elle est mentionnée dans l'article « Sobre madres que trabajan » par Gustavo San Román :

Pero también sucede mientras estudio la obra de Armonía Somers y de Sylvia Lago, dos ejemplos de escritoras del Uruguay de las vacas gordas para quienes la tarea creadora no estuvo nunca muy lejos de las tradicionales de maternidad (no Somers) o docencia. En ambos casos desobedecieron (Lago, explícita y abundantemente, pues a ella se lo dirigió) el consejo de Onetti de no casarse, ni tener hijos, ni enseñar, y lograron sorprendernos con textos atrevidos, cuidados y memorables.» (San Román, 1998, p. 21)

Elle est cependant toujours reléguée à un réseau d'autrices — non pas qu'il soit moins satisfaisant, mais cela continue de marquer une division essentialiste du champ et perpétue

---

144 Disponible en ligne : <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/6016>.

l'entre-soi masculiniste dominant — et à des thématiques dites « féminines » — qui, elles, sont insatisfaisantes, car extrêmement restrictives et peu représentatives de l'œuvre.

Comme nous l'avons expliqué, les revues sont le fondement du champ littéraire uruguayen au moins jusqu'aux années 1960. Leur fonctionnement répond donc aux règles d'agencement du champ littéraire et ce qu'indique Bedrossián quant à la place des femmes à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle reste valable au milieu du XX<sup>e</sup> :

La prensa ofrece un elenco más bien pobre de producciones de autoría femenina, siendo las novelas o ediciones de librillos de poesía los vehículos más utilizados, o las colaboraciones en revistas, de las cuales no podemos ofrecer ningún dato con rigor, salvo el nombre de pila. Es cierto que a fines del ochocientos se produce en toda América una incuestionable diversidad de textualidades de mujeres. Sin embargo, en Uruguay era casi inexistente e implicaba moverse alrededor y dentro de espacios dominados por hombres. (Bedrossián, 2013, p. 8).

Le champ est un ensemble d'« espaces dominés par des hommes » depuis la perspective de la publication à la critique. Dans ce système qui prend l'apparence d'une « confraternité négociée » (Migdal, 1986, p. 70), les options qui s'ouvraient aux femmes ont longtemps été considérées comme réduites à deux extrêmes - « victime/complice, fatalité/liberté, objet/sujet perturbateur<sup>145</sup> » (Migdal, 1986, p. 70), polarités artificielles que trace le champ pour mieux exclure et qui forcent l'emprunt d'une troisième voie marquée par la contrainte pour qui souhaiterait échapper à l'exclusion.

En 1963, Ángel Rama publie « La insólita literatura de Somers. La fascinación del horror » dans *Marcha*. Au-delà des anecdotes avec lesquelles il ponctue l'article, le discours qu'il tient sur l'œuvre de Somers est intéressant :

La realidad que registra el autor es, tesoneramente, aquella que corresponde al golpe bajo, inesperado, con esos elementos de la vida que inconscientemente tratamos de no ver, apartándolos de nuestra existencia que busca el placer. El autor los coloca con violencia debajo de nuestros ojos, nos obliga a comprobar que existen, los refriega contra nosotros para tratar de contaminarnos —que nadie quede ausente de este borrar real— y conducirnos de ese modo al desasosiego de un mundo inseguro rompiendo nuestros trillos habituales. (Rama, 1963, p. 30)

---

<sup>145</sup> « víctima/cómplice, fatalidad/libertad, objeto ideal/sujeto turbador » (Migdal, 1986, p. 70).

Il reconnaît à la fois le statut d'« auteur » d'Armonía Somers et sa capacité à remplir cette fonction. Il souligne la relation auteur / lecteurs avec un ascendant de l'auteur sur les lecteurs et évoque même ce qui est un des éléments fondamentaux — autorevendiqués — des auteurs de la *Generación crítica* : la capacité à « rompre nos sentiers habituels<sup>146</sup> » (Rama, 1963, p. 30). Cette critique est certainement une de celles qui rendent le plus justice à l'écrivaine de son vivant. Toutefois, force est de constater que l'œuvre de Somers n'a pas été lue de cette manière. Ángel Rama lui-même s'est fait rattraper par le prisme hétéropatriarcal. Il reconnaît dans cette critique le caractère politique de l'œuvre de Somers qui met en lumière ce que la société cherche à occulter, qui confronte les lecteurs, mais, en même temps, il noie le propos dans de l'anecdotique :

Pero no solo estos libros son insólitos dentro de nuestras letras. También lo son con respecto al autor que los escribe. Nada más magisterial, dulce y hasta convencional que la persona que encubre el pseudónimo de Armonía Somers, casi el prototipo de la maestra de primeras letras de voz aterciopelada, de empaque maternal, de suave tono vital. (Rama, 1963, p. 30)

Une fois de plus, Armonía Somers est renvoyée à la maternité, comme si une femme, quelles que soient ses actions, ses fonctions, ses statuts, ne pouvait jamais être pensée en dehors de ce rôle. Plus éloquent encore, le cœur de l'article commence ainsi : « Quelle relation peut-il y avoir entre cet être humain, cette ambiance scolaire silencieuse, ces vitrines soignées, ce dialogue insubstantiel et l'horreur sans fissures de “Muerte por alacrán” ? [...] <sup>147</sup> » (Rama, 1963, p. 30). En surface, nous pouvons attribuer ces propos anecdotiques à une stratégie d'Ángel Rama pour interpeler le lecteur. En profondeur, c'est un mécanisme bien plus insidieux qui opère un déplacement de sujet à objet de discours. La rupture de la situation d'interlocution reflète une dissymétrie des positions et signifie que l'interlocution entre pairs demeure exclusivement masculine. Somers est démise de ses fonctions d'autrice, donc de créatrice, pour devenir un personnage de la narration prise en charge par Ángel Rama. L'écrivaine devient la protagoniste, l'« objet idéal<sup>148</sup> » (Rama, 1963, p. 30) du récit intrigant que le père de la génération crée.

---

<sup>146</sup> « romp[er] nuestros trillos habituales » (Rama, 1963, p. 30).

<sup>147</sup> « ¿Qué relación puede haber entre este ser humano, este silencioso ambiente escolar, estas vitrinas cuidadas, este diálogo insustancial y el horror sin fisuras de « Muerte por alacrán » ? [...] » (Rama, 1963, p. 30).

<sup>148</sup> « objeto ideal » (Rama, 1963, p. 30).

Dans la première critique que Mario Benedetti consacre à Armonía Somers, elle endosse — malgré elle — le rôle de « sujet perturbateur<sup>149</sup> » (Migdal, 1986, p. 70) :

En sus relatos publicados anteriormente (La mujer desnuda, Clima n° 2, y Las Mulass, Correo del Sur, n° 1) Armonía Somers había mostrado poco más que una falsa asimilación de ciertas tendencias efectistas de la narrativa contemporánea. No puede decirse que los cinco cuentos que reúne *El derrumbamiento* hayan sobrepasado ese ejercicio más bien gratuito del efecto, esa mala digestión de lecturas tan riesgosas como seductoras. Sin embargo, en alguna de estas narraciones, Armonía Somers demuestra que puede llegar a ser un buen cuentista, que acaso lo sea desde ya, pero que obstinadamente insiste en ocultarlo, en una absurda sujeción a un prejuicio anticursi, a una pose tenaz y equivocada. (Benedetti, 1953, p. 102)

Les propos de Mario Benedetti tiennent davantage du jugement que de la lecture de l'œuvre, car sa lecture de l'œuvre part de certains préjugés intrinsèquement liés à la croyance de l'immuabilité du canon. En effet, il semble impossible pour le Mario Benedetti de l'époque de penser qu'une femme, si écrivaine soit-elle, puisse redistribuer les codes du canon.

Il en résulte donc une lecture de l'œuvre d'Armonía Somers depuis des attendus canoniques et évalue l'œuvre en fonction de son (in-)adéquation avec ceux-ci. Il définit l'écriture de Somers comme « chaotique et viscérale<sup>150</sup> » (Benedetti, 1953, p. 102), ce qu'il considère comme inadéquat. Il se place en effet en professeur qui corrige la production de son étudiante. « Armonía Somers posee lo más difícil: el don de contar. Carece aún de una virtud que no parece inalcanzable: hallar su manera, su modo personal de decir » (Benedetti, 1953, p. 102). Il la considère aussi comme une écrivaine en devenir à plusieurs reprises « cette mauvaise digestion de lectures aussi risquées que séductrices<sup>151</sup> » (Benedetti, 1953, p. 102).

Il indique qu'Armonía Somers « prive fréquemment le lecteur des prises les plus élémentaires de l'attention<sup>152</sup> » (Benedetti, 1953, p. 102) et se place ainsi en juge de l'orthodoxie littéraire et critique. Il parle au nom du lecteur lambda qui se retrouve, selon lui, *a la intemperie*, c'est-à-dire sans guide ou sans garant, ce qu'il juge comme inconvenant. Il se positionne donc lui-même en représentant et garant du canon, comme hiérarchiquement supérieur à l'écrivaine. Depuis le refus d'abandonner sa position dominante, il refuse le pacte de lecture et se positionne

---

<sup>149</sup> « sujeto turbador » (Migdal, 1986, p. 70).

<sup>150</sup> « caótica y visceral » (Benedetti, 1953, p. 102).

<sup>151</sup> « esa mala digestión de lecturas tan riesgosas como seductoras » (Benedetti, 1953, p. 102).

<sup>152</sup> « quitándole con frecuencia al lector los asideros mínimos de la atención » (Benedetti, 1953, p. 102).

donc, non pas dans une situation de communication, mais dans une situation de jugement qui vise à perpétuer un canon qu'il défend avec vigueur. Ce qu'il présente comme des « défauts et vertus » n'est en réalité qu'une (in-) adéquation avec les codes canoniques. L'écriture d'Armonía Somers est, certes, chaotique, mais le discours de Benedetti rompt encore une fois la situation d'interlocution entre pairs pour instaurer une hiérarchie qui passe par une dissymétrie des positions.

Là où le jeune Mario Benedetti voit « une infinité de désajustements (de concepts, de concordance, de grammaire élémentaire), presque toujours gratuits, qui ne rendent pas service à la trame et qui, par conséquent, sont de trop<sup>153</sup> » (Benedetti, 1953, p. 102), Armonía Somers réplique en insistant sur sa maîtrise de l'office :

Pero si yo he destrozado un poco ha sido conscientemente, porque la literatura peinada a la gomina es una mala pituquería. Desde que empecé a escribir me di cuenta de que debía romperla un poco, y principalmente en la aplicación de los verbos. Un presente que se instala allí, entre dos pasados o futuros, es como una revolución del tiempo. (Somers, Domínguez, 1990)

Cependant, les répliques d'Armonía Somers qui ont circulé sont peu nombreuses et cela interroge quant à la possibilité de répondre aux garants du canon et des champs littéraire et critique alors même que ce sont eux qui contrôlent les organes centraux de publication et de diffusion (littéraire et critique). En effet, les critiques contemporaines de la publication des œuvres d'Armonía Somers portent assez peu sur l'œuvre en elle-même<sup>154</sup> à l'instar de cette critique de Benedetti dans laquelle il se concentre sur la « pose tenace et trompeuse<sup>155</sup> » (Benedetti, 1953, p. 103) ou la « simple pose<sup>156</sup> » (Benedetti, 1953, p. 103) — notons la

---

<sup>153</sup> « un sinnúmero de desacomodamientos (de conceptos, de concordancia, de elemental gramática), casi siempre gratuitos, que no prestan servicio a la trama, y, por lo tanto, sobran. » (Benedetti, 1953, p. 102).

<sup>154</sup> Ce qui est renforcé par la circulation limitée des œuvres : « La novela se publicó por primera vez en el número 2-3 de la revista *Clima*, accediendo a ella una pequeña élite intelectual. Sus descubridores, el poeta Carlos Brandy y José Carlos Álvarez promovieron una segunda edición autónoma como separata de la revista. Esta fue luego comprada en casi todos sus ejemplares por la Biblioteca Nacional, cuyo director se había enamorado de la novela y se encargó de repartirla por el mundo. Es decir que *La mujer desnuda*, realmente, no se difundió en Montevideo [...] De tal manera, la novela siguió siendo un mito, porque se hablaba de ella pero muy pocos la conocían. Recién en 1967, cuando la escritora había publicado ya dos volúmenes de cuentos, *El derrumbamiento* (1953)<sup>3</sup> y *La calle del viento norte* (1963) así como su segunda novela, *De miedo en miedo* (1965), y otros relatos habían aparecido publicados en antologías, semanarios y revistas, la Editorial Tauro publica la tercera edición de *La mujer desnuda*. Esta fue prácticamente una primera publicación a la que pudo acceder un público que, paradójicamente, ya conocía a Armonía Somers por sus cuentos. La autora la consideró su versión definitiva, por las modificaciones que presenta al texto original » (Rodríguez Villamil, 1992, p. 90).

<sup>155</sup> « pose tenaz y equivocada » (Benedetti, 1953, p. 102).

<sup>156</sup> « mera pose » (Benedetti, 1953, p. 103).

répétition — qu'il oppose à « l'attitude véritable<sup>157</sup> » (Benedetti, 1953, p. 103) que devrait, selon lui, adopter l'autrice. Ici, de manière très claire, ce n'est pas l'œuvre qui est jugée, mais la personne. Ces affirmations ne sont pas sans rappeler celles qui avaient été faites à Oscar Wilde et que Sylvia Molloy analyse en détail dans son article intitulé « La politique de la pose » (Molloy, González, Guilhem, 2020 [2012]) et qui, par leur défense de l'ordre moral depuis leur position d'autorité critique et littéraire, ne font qu'entériner le fait que la littérature est politique.

Dans ce contexte, l'accès à l'œuvre d'Armonía Somers est donc majoritairement médiatisé par les lectures critiques à charge de ceux qui perpétuent un ordre masculiniste du champ littéraire et les critiques qui s'écartent de cette perspective restent marginales à l'instar du travail de Noemí Ulla avec une communication non publiée dans laquelle elle étudie « El derrumbamiento » d'Armonía Somers et « Un cuento para Eurídice » de Cristina Peri Rossi. Dans ce travail, Noemí Ulla situe les autrices dans le champ littéraire uruguayen et souligne le caractère étrange de leur production, mais, surtout, le fait qu'elles « exercent le discours critique intégré dans le discours narratif » et les situe dans la lignée d' « une tradition très ancienne dans la nouvelle rioplatense qui remonte à *El matadero* d'Esteban Echeverría » avant d'ajouter que dans ces œuvres — les trois œuvres mentionnées — « on retrouve un questionnement du pouvoir et de la culture » (Ulla, 1985, p. 1). Ce travail est d'autant plus intéressant qu'il se concentre sur les œuvres des écrivaines, les inscrit dans une tradition littéraire centrale dans le Río de la Plata et reconnaît leur caractère politique.

Montoro Martínez résume bien la situation dans laquelle Armonía Somers se trouve : « Armonía s'est confrontée à un écueil important après la publication de *El derrumbamiento* (1935), son premier recueil de nouvelles : la critique. Celle-ci s'est positionnée pour ou contre la valeur littéraire de l'autrice uruguayenne<sup>158</sup> » (Montoro Martínez, 2010, p. 126). Les critiques se positionnent toujours plutôt en faveur ou contre une œuvre, bien plus rarement pour ou contre un auteur, mais malheureusement assez fréquemment pour ou contre une autrice. Ce qui est jugé, dans ces critiques, ce n'est pas la valeur d'une œuvre, mais bien la validité ou pas de l'intégration de l'écrivaine dans le champ. Ces positionnements — pour le moins hâtifs —, si peu habituels en ce qui concerne les écrivains, ne font que montrer à nouveau ce que nous avons

---

<sup>157</sup> « la actitud verdadera » (Benedetti, 1953, p. 103).

<sup>158</sup> « Armonía tropezó con un importante escollo tras publicar *El derrumbamiento* (1935), su primer volumen de cuentos: la crítica. Esta se ha posicionado a favor o en contra del valor literario de la autora uruguaya » (Montoro Martínez, 2010, p. 126).

déjà évoqué : le champ littéraire uruguayen de l'époque est masculin et masculiniste et se construit sur une dissymétrie discursive.

Un élément qui va dans ce sens est la manière dont les critiques se réfèrent à elle. Ángel Rama, qui comme nous l'avons vu, adopte un positionnement paternaliste envers Somers, parle d'elle comme d'un « auteur ». Au contraire, Mario Benedetti se réfère à elle comme une « autrice ». Ici, le féminin est employé comme marque de délégitimation fondée sur une lecture sexogénérique et ne fait que renforcer la hiérarchisation à l'œuvre dans le discours. Cela nous renvoie au fait que le canon est masculin et que toute œuvre se lit à partir de ce canon. Ainsi, toute femme prétendant intégrer le champ en tant qu'écrivaine semble n'avoir que deux options : être considérée comme pas suffisamment capable ou être considérée comme complice du masculin.

No debería llamar la atención que se dieran características masculinas a cualquier mujer que se hubiera aventurado en campos vírgenes para ella o que consiguiera destacarse en un área determinada de conocimiento. La historia literaria presenta numerosos ejemplos de escritoras que en algún momento fueron « masculinizadas ». Sirvan como mínima muestra los nombres de las hispanoamericanas Sor Juana Inés de la Cruz, Gabriela Mistral, y en las letras uruguayas Clara Silva (1907-76). (Olivera-Williams, 2010, p. 28)

Face à ces catégorisations successives, Miguel Angel Campodónico parvient à mettre en lumière certaines des caractéristiques qui font de Somers une « écrivaine authentique<sup>159</sup> » :

No se detiene ni se detuvo ante supuestas dificultades temáticas o peligrosas caracterizaciones de personajes. Y si tuvo que crear a una lesbiana, lo hizo tan intensamente como creó a una Virgen María en trance de enamorar a un hombre negro que la humaniza para asumir la terrenidad. (Campodónico, 1986, p. 45-46)

Somers a tout à fait conscience de la structuration et des mécanismes du champ. Elle a clairement identifié la tendance majoritaire — « À cette époque, tout le monde était onettien, ici<sup>160</sup> » (Somers, Domínguez, 1990). Elle se situe en marge de ces pratiques et le reconnaît explicitement :

—¿Cómo entiende su vinculación con Felisberto Hernández y su ubicación dentro de “los raros”, que hizo ángel Rama?

---

<sup>159</sup> « escritora auténtica » (Campodónico, 1986, p. 46).

<sup>160</sup> « En ese entonces todo el mundo era Onettiano, acá » (Somers, Domínguez, 1990).

—Sí, realmente me di cuenta de que había incursionado en los indios sioux de la literatura. A Felisberto lo leí recién cuando estaba madura literariamente, y sin embargo me acusaron de salir de allí. Rodríguez Monegal decía que era una lástima que yo hubiera salido de esas fuentes, porque a él no le gustaba ese estilo. Y yo no lo había leído. Pero evidentemente convergían los temperamentos. Éramos dos imaginativos que andábamos ambulando por un Montevideo gris, oscuro, sin conocernos » (Somers, Domínguez, 1990)<sup>161</sup>.

Cependant le positionnement marginal de Somers n'est pas seulement dû à sa pratique. La connaissance du champ littéraire qui lui est contemporain force l'écrivaine à adopter une forme de lucidité sur les minces possibilités de diffusion de son œuvre. La conscience et la connaissance des dynamiques qui sous-tendent les champs critiques et littéraires la mènent à délaisser le champ de la critique pour construire son autorité discursive à partir de son discours littéraire. L'apparente passivité d'Armonía Somers si l'on s'en tient aux critiques est donc le résultat d'un choix conscient qui revient à assumer une position marginale en tant que position de résistance. Ainsi, lorsque García Rey l'interroge à propos de « la mince, ou du moins, injuste diffusion de [son] œuvre<sup>162</sup> » (García Rey, 1976, p. 23), elle répond :

No puedo considerarlo así totalmente. Quizás el limitado ámbito de las ediciones nacionales haya contribuido a reducir la difusión, y también mi propia modalidad reacia a todo lo que signifique el «boom» promocionado. Pero pese a ello he tenido noticias de traducciones en Francia, Alemania, Estados Unidos, así como de reproducciones en revistas de Hispanoamérica. (Somers *in* García Rey, 1976, p. 23)

Pour une écrivaine qui est « peut-être la personne qui représente de la manière la plus tenace l'esprit expérimental, inconformiste et subjectif de l'époque<sup>163</sup> » (Rama, 1966, p. 11), la réponse de Somers souligne la position de résistance adoptée par l'écrivaine qui, pas une seule

---

<sup>161</sup> La catégorie des « *raros* » telle que l'a pensée Ángel Rama nous semble néfaste car, bien qu'elle ait permis la reconnaissance de certain·e·s auteur·ice·s, elle a également contribué à la perpétuation de leur position marginale dans le champ littéraire. En effet, comme le souligne Armonía Somers dans cette citation, cela a contribué à leur donner un caractère exotisant et à les présenter comme des curiosités dans un geste qui mêle la reconnaissance et la désolidarisation. Nous avons écarté cette catégorie car elle nous semblait aller à l'encontre de notre propos – l'exotisation est une forme de dépolitisation dans la mesure où elle simplifie et relègue à la position de l'« autre » (Fanon, 1982 (1956), p. 36), nécessairement en marge du centre. Nous renvoyons toutefois aux travaux fondamentaux de Norah Gírladi dei Cas (2010) et Valentina Litvan (2010) sur la question.

<sup>162</sup> « la escasa o, por lo menos, injusta difusión de su obra » (García Rey, 1976, p. 23).

<sup>163</sup> « Quizás quien más tesoneramente representa el espíritu experimental, inconformista, subjetivo, de entonces » (Rama, 1966, p. 11).



fois, ne critique explicitement le fonctionnement du champ, mais qui le transgresse en permanence dans ses œuvres.

Les anecdotes que nous avons citées et travaillées dans cette partie nous permettent d'affirmer que l'anecdotique est politique. Les critiques superficielles qui se sont érigées en défenseuses de l'ordre moral de la société et de l'agencement masculiniste des champs littéraire et critique ont largement contribué à la négation du plein statut de sujet écrivain et de sujet politique d'Armonía Somers en cohérence avec la division sexo-générique de ces champs et du discours de manière plus générale.

Les écrivains et critiques – hommes – de la *Generación crítica* imposent leurs règles et perpétuent le fonctionnement masculiniste – hérité de la modernité coloniale eurocentrée. Sous couvert de bienveillance, ils se positionnent comme « l' "Un", qui parle à "Nous" » (Delphy, 2008, p. 6). Les écrivaines incarnent donc « les autres » (Delphy, 2008, p. 6) et sont donc constamment soumises à l'appréciation de l'« Un » qui a « le pouvoir de cataloguer, de classer, bref de nommer » (Delphy, 2008, p. 7) et de les « défini[r] comme acceptables ou rejetables » (Delphy, 2008, p. 6).



---

## **Chapitre 2. Écrire le temps présent. La modernité capitaliste et hétéropatriarcale : un référent à déplacer**

---

Nous avons évoqué dans le chapitre antérieur qu'Armonía Somers intègre un réseau de réflexions métalittéraires qui questionnent l'écriture, mais aussi de nombreuses réflexions philosophico-politiques qui l'inscrivent dans la lignée d'une tradition littéraire qui déborde le cadrage générique canonique du roman. Elle s'inscrit ainsi en plein dans la modernité littéraire, qui pense l'œuvre comme le résultat d'un travail et d'une technique dans son interaction avec le monde dans lequel elle prend place. La littérature est ainsi considérée comme « une pratique qui négocie des sens marqués par l'histoire et par l'inconscient et qui entre dans l'espace de la culture de manière créative, mais ambivalente pour affecter de manières multiples, parfois paradoxales et non commensurables, les formes de subjectivation » (Arnés, Domínguez, Torricella, 2014, p. 40). La déstabilisation du cadre générique ouvre de nombreuses possibilités de lecture et notamment une lecture politique, comme celle que nous défendons dans ce travail. Il est de notre responsabilité de déplacer le regard pour impulser de nouvelles lectures des œuvres des écrivaines du XX<sup>e</sup> siècle et ainsi tenter de rendre justice à certains aspects de leurs œuvres trop longtemps restés dans l'ombre. Dans ce chapitre, nous allons démontrer qu'Armonía Somers déstabilise le cadrage générique traditionnel en ancrant son œuvre dans la modernité hétéropatriarcale et capitaliste. Nous allons voir comment cet ancrage se matérialise dans les textes, mais aussi quels en sont les enjeux et les implications.

Dans ce chapitre, notre hypothèse est que le discours critique vis-à-vis du mythe de la modernité est le fondement des œuvres de notre corpus. Concrètement, dans *La mujer desnuda* et *De miedo en miedo...* se déploient des situations d'exploitation, d'aliénation et de violence physique et symbolique. Nous considérons que ces situations ne servent pas un propos purement narratif, mais qu'elles s'inscrivent également – et même premièrement – dans un discours politique qui a pour cœur de cible la modernité.

La frange temporelle désignée par le terme « modernité » est très variable. Nous nous intéressons ici à la partie de la modernité industrielle et capitaliste, et plus spécifiquement au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, période à laquelle et sur laquelle Somers écrit. Durant la période des indépendances en Amérique latine, la modernité est imposée comme un objectif civilisationnel que les nations en construction se doivent de poursuivre. Elle est synonyme de progrès et historiquement liée au développement industriel, à la colonialité et à la blanchité, et au capitalisme hétéropatriarcal.

Somers adopte comme cadre de référence la modernité. Elle critique largement ce cadre, mais en fait aussi partie par sa condition de femme blanche, éduquée selon le modèle canonique

européen, faisant partie d'institutions reconnues au niveau international. Selon nous, Somers ne s'inscrit pas en opposition aux discours et institutions du Nord global,<sup>164</sup> mais plutôt dans un positionnement anti-capitaliste influencé par l'anarchoféminisme et l'existentialisme et dénonce la modernité hétéropatriarcale comme un système essentiellement violent et fondé sur l'oppression des individus selon leur classe et leur sexe-genre, mais il est important de souligner le fait qu'elle ne prend pas en compte la race, biais que nous attribuons à sa condition de personne blanche et donc à un privilège d'ignorance (Mills, 2007).

La modernité, telle que nous l'entendons dans ce travail est un mythe discursif lié, dans son essence même, au capitalisme cis-hétéro-patriarcal et développé, comme l'indique Bolívar Echeverría dans son ouvrage *Crítica de la modernidad capitalista* (2011) autour de cinq traits caractéristiques que sont l'humanisme, le rationalisme, le progressisme, l'urbanisme et l'individualisme (Echeverría, 2011, p. 79-82). Echeverría se concentre sur la modernité capitaliste et blanche et propose une théorisation nécessaire de ces aspects-là autour de la question de la modernité, mais il ne prend pas en compte le hétéropatriarcat qui est pourtant un aspect fondamental de la modernité comme le souligne Carole Pateman dans son ouvrage de référence intitulé *Le contrat sexuel* (2010 [1988]) lorsqu'elle affirme que « le patriarcat moderne [...] structure la société civile capitaliste » (Pateman, 2010, p. 50). Nous reviendrons dessus plus en détail lorsque nous aborderons les questions de la domination masculine et de la domination bourgeoise ainsi que la question de l'individu dans la société moderne.

Somers ne désigne jamais explicitement la modernité, mais elle écrit des fragments de « la vie quotidienne dans le monde moderne » (Lefebvre, 1968). C'est, selon nous, une des raisons pour lesquelles son œuvre n'a pas été lue depuis un angle directement politique. Elle n'utilise pas les grandes notions véhiculées par les discours politiques (à titre d'exemple, elle n'emploie jamais les termes capitalisme, modernité, politique, féminisme, anarchisme), mais s'attache plutôt à la vie quotidienne. Selon nous, elle n'emploie pas ces termes parce qu'ils impliquent nécessairement un positionnement partisan (donc situé dans une époque et un lieu précis) que Somers se refuse à adopter. Le fait de ne pas mentionner ces termes a largement contribué, selon nous, à invisibiliser la teneur politique de son œuvre. En effet, elle fait référence à un système (qui est celui de la modernité capitaliste et patriarcale) ce qui constitue une perspective

---

<sup>164</sup> Le discours critique que développe Somers ne s'inscrit pas dans un positionnement post-colonial – et encore moins décolonial, notamment parce que les questions raciales et impérialistes ne sont pas prises en compte dans ses œuvres bien que la modernité soit essentiellement liée à la blanchité comme l'explique Bolívar Echeverría dans son ouvrage *Modernidad y blanquitud* (2010) et en particulier dans le chapitre 4 consacré aux « Imágenes de la blanquitud ».

marginal à une époque où ce qui domine est une pensée nationale, voire continentale. Il y a aussi une variable sexo-générique à prendre en compte puisque d'autres auteurs ont également pris le parti de critiquer la modernité capitaliste dans leurs œuvres et cela n'a pas posé de problèmes de réception. En tant qu'autrice, Somers est d'emblée classée dans des catégories qui l'excluent du politique. De plus, Somers a choisi la fiction en prose qui, contrairement à la poésie qui condense le sens (nous pensons par exemple aux poèmes de Vallejo et Lorca), dilue le discours politique dans la trame et multiplie donc les possibles lectures de l'œuvre<sup>165</sup>. Cela n'affecte en rien la teneur politique de son discours et ne rend pas moins pertinente la lecture que nous proposons puisque ce qu'elle propose est une critique de la modernité dans son ensemble, à une échelle plus grande, donc, que les débats nationaux. Le fait qu'elle prenne le parti de souligner les dynamiques à l'œuvre depuis des situations de la vie quotidienne est une réponse originale et intéressante au fonctionnement même de la modernité capitaliste qui s'immisce dans le quotidien, comme l'explique Bolívar Echeverría dans son ouvrage, *Crítica de la modernidad capitalista* :

La imprevisible e intrincada red de los múltiples caminos que ha seguido la historia de la modernidad se tejió en un diálogo decisivo, muchas veces imperceptible, con el proceso oscuro de la gestación, la consolidación y la expansión planetaria del capitalismo en calidad de modo de producción. Se trata de una dinámica profunda, en cuyo nivel la historia no toma partido frente al acontecer coyuntural.

Desentendida de los sucesos que agitan a las generaciones y apasionan a los individuos, se ocupa sin embargo tercamente en indicar rumbos, marcar tiempos y sugerir tendencias generales a la vida cotidiana. (Echeverría, 2011, p. 72)

Dans la première partie de la citation, Echeverría explicite le lien indissociable et historiquement ancré entre modernité et capitalisme. L'analyse d'Echeverría, et notamment la fin de la citation, fait écho à l'indéfinition spatio-temporelle que choisit Somers. En effet, depuis cet angle, *La mujer desnuda* et *De miedo en miedo...* sont deux œuvres radicalement différentes. L'une est rurale, l'autre urbaine, l'une adopte les codes de la tragédie avec des moments de tension dramatique exacerbée, de nombreuses actions, un rythme accéléré, l'autre reprend les codes du nouveau roman et de l'existentialisme caractérisés par une tension dramatique linéaire, un rythme lent, une action réduite au minimum. Le point commun de ces deux œuvres est, selon

---

<sup>165</sup> Nous insistons de nouveau sur le fait que nous ne méprisons en aucun cas ces lectures faites de l'œuvre de Somers mais que nous considérons comme une injustice épistémique, résultat d'un système, le fait que la portée politique de l'œuvre n'ait jamais fait partie de ces lectures possibles.

nous, la critique de la modernité dans la diversité de ces aspects qui renvoie directement aux tensions qui marquent la réalité de la modernité en Uruguay au XX<sup>e</sup> siècle :

La vida rural del Uruguay está toda transformada en sus costumbres y en sus caracteres, por el avance del cosmopolitismo urbano. La ciudad, órgano de la civilización en América, ha ido extendiendo su influencia en los campos, e infiltrando sus elementos hasta trasmutar la antigua vida pastoril – de tan fuerte carácter – en un difuso arrabal ciudadano. Hasta el caballo, símbolo de la vida gaucha, ha pasado a un plano secundario; y ahora los Fords cabalgan por los caminos y serpentean por las colinas pecuarias. (Zum Felde, 1926, p. 7)

La modernité est ambivalente et omniprésente. Dans sa représentation dominante, elle est associée à la ville, au développement industriel, à la rapidité, au mouvement, etc. Mais il est fondamental de prendre en compte le fait qu'elle est aussi inhérente aux espaces qui ne lui sont pas directement liés. Par exemple, la concentration de population en ville n'est possible que parce que les campagnes se vident, le fonctionnement des industries n'est possible que grâce aux matières premières qui se trouvent en territoires ruraux, et ainsi de suite. De plus, les espaces et les personnes qui les habitent se constituent aussi à travers des dynamiques d'inclusion / exclusion, de centre / périphérie par rapport à ce système et il y a également une forme de porosité qui fait de la modernité le référent, quel que soit l'espace concerné. Par exemple, l'action de *La mujer desnuda* se déroule dans une campagne isolée et en marge de la modernité, mais les symptômes de cette modernité sont omniprésents, à commencer par la protagoniste qui vient de la ville et par son discours et ses actes peut être lue comme une incarnation de cette modernité. Les lieux dans lesquels se déroulent l'action de *La mujer desnuda* et de *De miedo en miedo...* ne sont jamais précisément définis. Selon nous, ce parti pris s'inscrit dans une forme de cohérence vis-à-vis du projet de critique de la modernité capitaliste cis-hétéro-patriarcale qui ne semble possible que par cette indéfinition spatio-temporelle qui permet de concentrer l'angle d'attaque sur les dynamiques - « rumbos » - et « tendances générales [de] la vie quotidienne ». Nous l'avons dit, Somers ne s'encombre pas des « événements qui agitent les générations et qui passionnent les individus<sup>166</sup> » (Echeverría, 2011, p. 72), elle se concentre sur les choses minimales du quotidien dans lesquelles ressortent les mécanismes du système.

---

<sup>166</sup> « sucesos que agitan a las generaciones y apasionan a los individuos » (Echeverría, 2011, p. 72).





## **PARTIE 1. VIE MODERNE ET IMAGINAIRE COLLECTIF : LA TECHNIQUE**

Dès la fin du XIX<sup>e</sup>, la modernité capitaliste hétéropatriarcale est associée à toute une série d'éléments que nous mentionnerons désormais comme « tropes » de la modernité. Parmi les plus évidents, nous pouvons citer le train, le cinéma, la voiture ou encore l'appareil photographique. Cela nous dit deux choses importantes : la modernité<sup>167</sup> est intrinsèquement liée à la technique et à la représentation. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le développement de la technique et sa popularisation permettent une plus large diffusion des discours et donc augmentent leur influence sociale, mais la modernité s'inscrit aussi dans un système qui a compris l'importance de développer ses propres mythes. La question des mythes de la modernité a notamment été travaillée par Roland Barthes dans son ouvrage *Mythologies* dans lequel il explore certains de ces mythes et, surtout, met le doigt sur leur caractère central dans la construction même de cette modernité. Lorsque nous parlons de la modernité, ce n'est pas seulement elle qui est en question, mais sa représentation. La modernité industrielle, capitaliste hétéropatriarcale est un mythe, c'est-à-dire « une parole » (Barthes, 1957, p. 211) ou « une forme » (Barthes, 1957, p. 211). Comme le dit Roland Barthes, toujours dans *Mythologies*, « c'est l'histoire humaine qui fait passer le réel à l'état de parole, c'est elle et elle seule qui règle la vie et la mort du langage mythique. Lointaine ou non, la mythologie ne peut avoir qu'un fondement historique, car le mythe est une parole choisie par l'histoire : il ne saurait surgir de la « nature » des choses » (Barthes, 1957, p. 212). La modernité est un mythe parce qu'elle est une construction discursive. La modernité s'est construite et érigée elle-même en tant que mythe en s'associant à toute une série de tropes qui sont essentiellement des éléments issus de la vie quotidienne. Elle est donc intrinsèquement liée à la représentation, par le fait qu'elle est une construction discursive, mais aussi parce qu'elle est intimement liée aux techniques modernes de représentation. La modernité est à la fois l'espace-temps dans lequel les conditions sont réunies pour le développement technique et, réciproquement, ce développement technique est aussi une des conditions de possibilité de construction de la modernité. En effet, la modernité, en tant que mythe, s'est construite autour d'un ensemble de tropes – c'est-à-dire un ensemble

---

<sup>167</sup> À partir de maintenant nous utiliserons « modernité » pour désigner « modernité capitaliste et cis-hétéropatriarcale » sauf dans des cas où l'explicitation de l'un de ces termes serait nécessaire.

d'images qui créent puis convoquent un imaginaire collectif – qui sont, par exemple, la notion de progrès, la vitesse, l'opposition ville/campagne, le cinéma, la voiture ou encore le train.

## **1. La modernité : une question de représentation(s)**

La modernité industrielle va vite, à l'image de la photographie, technique avec laquelle « le processus de reproduction de l'image fut si monstrueusement accéléré qu'il put suivre l'allure de la parole » (Benjamin, 2013 [1939], I, n/s). C'est une période consciente d'elle-même, qui s'autoconstruit et qui permet le développement des techniques de représentation tout en les mettant à profit pour construire son propre mythe. La photographie et le cinéma en sont les meilleurs exemples puisqu'ils accompagnent la modernité à mesure qu'ils la créent. Autrement dit, il y a une rétroalimentation entre le développement technique et l'évolution des modes de vie. La vie s'accélère au fur et à mesure des inventions techniques et ces inventions techniques par les représentations qu'elles créent et diffusent contribuent d'autant plus à la modification des comportements, mais aussi des perceptions. Comme l'explique Walter Benjamin dans son essai *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, « les modalités de perception sensorielle des collectivités humaines se transforment aussi, sur de longues périodes historiques, avec leur mode d'existence entier » (Benjamin, 2013 [1939], III, n/s). La littérature est influencée par ces évolutions et l'exemple le plus évident est le développement des formes brèves (contes, feuilletons ...), mais aussi dans la manière même de narrer qui se voit progressivement influencée par les perspectives nouvelles qu'ouvrent les caméras et appareils photographiques et les techniques de montage avec le développement du cinéma<sup>168</sup>. Le développement de la technique impulse de nouvelles représentations et celles-ci convoquent à leur tour un ensemble d'éléments techniques qui deviennent caractéristiques de cette période.

La pluralité des représentations, qui se multiplient et dont la diffusion se développe exponentiellement avec les nouvelles techniques de la modernité conforme à la « représentation sociale » soit la manière dont un groupe social représente une réalité. Les représentations sociales déterminent un certain modèle de société et réciproquement sont elles-mêmes influencées par le modèle de société dans lequel elles s'inscrivent. Dans ce processus,

---

<sup>168</sup> Les œuvres d'Horacio Quiroga en sont un bon exemple, comme le démontre Miriam V. Gárate dans l'article « Crítica cinematográfica y ficción en Horacio Quiroga » (2008). Depuis une perspective plus théorique, l'essai de Teresa de Lauretis, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine* (1992 [1984]), fait aussi état des liens entre cinéma et littérature.

l'« imaginaire social<sup>169</sup> », est une notion essentielle. En effet, d'une part, il souligne le fait que ces représentations sont des créations collectives (les représentations sociales sont nécessairement des représentations générées à partir de multiples représentations, sur la base de la répétition).

el imaginario social denomina la creación continua de significados [...], los cuales son sociales porque los crea y los comparte un colectivo impersonal, anónimo: ningún individuo podría inventarlos. Es el caso del lenguaje, por ejemplo. Ellos forman una red de significaciones instituidas y encarnadas por una sociedad determinada (Castoriadis 1997). (Arruda, 2020, p. 43)

Ces représentations impactent à leur tour l'imaginaire et créent une forme d'attente. Elles conforment ainsi un système de valeurs et de croyances qui, d'autre part, introduit la notion d'identification autour d'un ensemble de représentations. Les représentations sociales sont créées par l'imaginaire collectif et le constituent à leur tour. C'est à partir d'un imaginaire collectif que peut se construire une société.

Pour reprendre ce que nous avons dit jusque-là, nous pouvons dire que la modernité s'est construite comme un modèle de société qui repose sur un ensemble de représentations sociales – pour certaines devenues des mythes – autour desquelles se crée une communauté. Somers thématise la question de la représentation à plusieurs reprises dans ses œuvres, comme dans ce dialogue entre le narrateur-protagoniste de *De miedo en miedo...* et la femme de la librairie :

Me dirigí como autómatas que era hacia la compradora. Ella sonrió ante mis apremios, sacó al azar un libro de su sitio y me mostró el título: “Cómo se vende”.

-¡Cómo se vende! – vociferé olvidándome de las circunstancias-. Ya lo ves – añadí bajando el tono – hacen cualquier porquería en este mundo, le llaman a eso vivir y luego lo describen, por añadidura, como si se fotografiasen en el mingitorio público para repartir las postales entre los que pasan. (Somers, 1965, p. 86)

Selon nous, la représentation du quotidien a joué un rôle significatif dans ce processus car c'est justement dans ce quotidien que s'ancrent les « représentations sociales » qui influencent et sont influencées par les pratiques. Henri Lefebvre, dans les mots d'introduction à son ouvrage *La vie quotidienne dans le monde moderne*, présente l'état initial d'une recherche qui consisterait à chercher ce qui s'est passé durant un jour précis et affirme que malgré toutes les

---

<sup>169</sup> « el imaginario social, puede referirse tanto al proceso de creación como al conjunto de imágenes, modelos y creencias, heredados por los individuos a partir de su participación en la sociedad » (Arruda, Alba, 2007).

recherches que nous puissions faire, nous ne trouverions rien sur la vie quotidienne de ce jour-là : « Vous ne trouverez pas grand-chose, d'autre part, sur la manière dont les gens sans importance ont vécu ce jour-là : occupations et préoccupations, labeurs et divertissements » (Lefebvre, 1968, p. 8). Ce qu'il explique c'est que la mémoire de la modernité est liée aux événements – majeurs ou mineurs – mais qu'il est bien plus difficile d'avoir accès à une mémoire de l'insignifiant du quotidien avant de citer l'*Ulysse* de Joyce qu'il présente comme « irruption du quotidien dans la littérature » tout en se demandant « Ne serait-ce pas plutôt l'entrée du quotidien dans la pensée et la conscience, par la voie littéraire, c'est-à-dire par le langage et l'écriture ? » (Lefebvre, 1968, p. 9-10). Armonía Somers ne s'attache pas au quotidien au sens où Joyce s'y attache car elle ne prétend pas représenter tous les infimes détails du quotidien, mais elle va plutôt s'intéresser, dans certaines des menues actions du quotidien, aux dynamiques et mécanismes à l'œuvre. Armonía Somers va chercher dans « l'insignifiant du quotidien » ces actions communément reproduites pour donner à voir les dynamiques qui les sous-tendent et qu'elles génèrent à leur tour. Dans les deux œuvres de notre corpus, une femme fait irruption dans un quotidien bien rodé et agit comme un élément déclencheur de la narration. Dans *La mujer desnuda*, la femme est la protagoniste, et elle trouble le quotidien qui rythme la vie d'un village. Nous avons donc accès à un quotidien perturbé et modifié par sa présence ou par l'idée de sa présence – puisqu'elle n'apparaît que très peu. Dans les perturbations qui ont lieu, nous lisons en négatif le quotidien, autrement dit la vie « normale » et « normée », des habitants du village. Dans *De miedo en miedo...*, la femme est un personnage secondaire dont le rôle semble être essentiellement d'impulser et d'alimenter le récit du narrateur. Nous avons accès à des événements passés vécus et racontés par le narrateur, mais aussi à son quotidien marqué par son travail dans la librairie et par la vie de famille. Tous ces éléments entrent dans ce que vivent « les gens sans importance » (Lefebvre, 1968, p. 8) au quotidien et le geste de Somers s'approche davantage de celui de Claude Simon dans *La route des Flandres*, qui est l'autre œuvre mentionnée par Henri Lefebvre dans son introduction. En effet, nous retrouvons l'absence « de référentiel avoué, avéré. L'ensemble topique, le lieu auquel l'auteur se réfère, c'est le lieu d'une décomposition » (Lefebvre, 1968, p. 23) avec toutefois une différence : là où, selon Lefebvre, les personnages « tournent autour de ce lieu » (Lefebvre, 1968, p. 23), nous préférons dire que, dans les œuvres de notre corpus, les personnages tournent *dans* ce lieu, comme s'ils y étaient pris au piège, condamnés à ne pouvoir en sortir. Selon nous, l'espace-temps des œuvres de notre corpus est la modernité. Dans *La mujer desnuda*, le lieu de l'action est celui d'une décomposition effective, qui se déroule sur le temps de l'œuvre et à laquelle nous assistons donc. Le quotidien normé, antérieur à l'apparition

première de la femme nue, et auquel il est constamment fait référence de manière plus ou moins explicite, comportait déjà les germes de cette décomposition. Dans le cas de *De miedo en miedo...*, le lieu comporte tous les germes de la décomposition et ce sont eux qui sont constamment mis en avant, mais celle-ci ne s’amorce pas et reste dans une forme de latence<sup>170</sup>.

## 2. L’espace de la modernité : un espace sous tension

Ces deux dynamiques s’expliquent en partie, il nous semble, par le lieu dans lequel se déroule chacune des œuvres : l’action de *La mujer desnuda* se situe en campagne et ce qui est montré est la manière dont la modernité fait exploser les schémas en place dans le milieu rural ; l’action de *De miedo en miedo...* se situe en ville, dans un lieu qui a été construit par et pour la modernité industrielle, mais qui contrairement à Dublin dans *Ulysse* de Joyce n’est pas une ville « appropriée à ceux qui l’habitent » (Lefebvre, 1968, p. 13). En effet, le protagoniste de *De miedo en miedo...* semble être en lutte permanente avec la ville qu’il habite et dont il souligne l’inhumanité. Cette ville sans toponyme devient l’allégorie de la ville moderne – tout comme la campagne de *La mujer desnuda* peut être perçue comme une allégorie de la campagne à la fois isolée et à la merci de la modernité.

Les œuvres qui composent notre corpus ne s’inscrivent pas dans un cadre spatio-temporel précis dans le sens où aucune date et aucun toponyme ne sont mentionnés. Il y a toutefois une série d’éléments propres au monde moderne qui inscrivent le récit dans ce cadre-là, à la fois très vaste et suffisamment précis pour mener la réflexion critique que, selon nous, Somers cherche à développer. Nous désignerons ces éléments comme « tropes de la modernité » parce que leur utilisation convoque un imaginaire matériel et métaphorique inhérent à la modernité. Dans les œuvres que nous étudions, aucune date et aucun lieu précis ne sont évoqués, la modernité n’est pas non plus mentionnée en tant que telle, c’est grâce à ces éléments devenus tropes que nous pouvons affirmer que la trame se déroule dans une société dominée par le modèle de la modernité. Les tropes dont nous parlons sont des éléments qui font partie du quotidien et passent donc relativement inaperçus dans le fil du récit bien qu’ils soient omniprésents. Autrement dit, ils ne constituent pas des événements au sens où ils ne jouent pas le rôle d’éléments déclencheurs, mais sont au contraire des marqueurs d’une toile de fond, d’un contexte dans lequel s’inscrivent la narration, le récit et les personnages. Il s’agit la plupart du temps de mots

---

<sup>170</sup> Nous avons travaillé sur les enjeux de la latence comme stratégie narrative dans un article (Guilhem, 2024) sur le roman *Mugre rosa* de l’écrivaine uruguayenne Fernanda Trías.

« nouveaux » qui marquent une époque non seulement parce qu'ils apparaissent dans le texte, mais aussi par la manière dont ils apparaissent. Ce sont des éléments comme « la cabine téléphonique<sup>171</sup> » (Somers, 1965, p. 8) et qui semblent parfois n'avoir pas d'autre fonction que celle de servir de décor ou de point d'ancrage de la scène. Nous faisons l'hypothèse qu'ils ont pour fonction d'ancrer la pensée critique de Somers. Autrement dit, leur rôle ne se limite pas au cadre de la fiction, mais est aussi un fondement nécessaire au développement du discours politique de Somers. Ce sont des éléments qui, pris à part, n'ont qu'une importance / signification minime dans le récit, mais c'est la multiplication de ces éléments qui constitue un réseau porteur de sens qui peut être lu comme une cartographie du monde moderne. Ces éléments influencent les actions et comportements dans une forme d'interaction constante entre espace et personnages. Ils participent à un discours plus large, de manière plus ou moins explicite, sur l'organisation de la société dans laquelle s'inscrit le récit. Ces tropes de la modernité sont disséminés dans le récit et constituent une toile de fond qui situe le récit dans une époque jamais vraiment explicitée. L'accumulation de ces tropes dans certains passages des œuvres fait directement appel à l'imaginaire collectif, comme dans l'extrait suivant, dans lequel est décrite la fin d'un rendez-vous entre le narrateur-protagoniste et la femme de la librairie :

ella rió esta vez abiertamente en medio de una calle en la que el mundo parecía correr tras la tristeza.

Todo aquello había sido más que rápido: su aparición, mi seguimiento, el ritmo de película primitiva de la gente desorbitada. Y también mis confesiones, de las que empecé a sentir un poco de vergüenza.

-Este es mi coche – le dije con cierta brusquedad al llegar al aparcamiento. Siempre está aquí, esperándome como un perro [...] Entonces, mientras la veía alejarse empequeñecida por el espejo y maniobraba como a fórceps para salir de mi sitio, [...]» (Somers, 1965, p. 15)

---

<sup>171</sup> « la cabina del teléfono » (Somers, 1965, p. 8).

La rapidité, la rue, les gens qui « courent » et la tristesse sont des topiques des représentations de la modernité, de César Vallejo<sup>172</sup> à Federico García Lorca<sup>173</sup> en passant par Clara Silva<sup>174</sup> et Juan Carlos Onetti<sup>175</sup>, les exemples sont extrêmement nombreux. La référence au cinéma avec la mention du « rythme de film » (Somers, 1965, p. 15) et l'image des « gens désorbités » (Somers, 1965, p. 15) est elle aussi topique de la modernité et rappelle la sensation que créent les premiers films qui s'attachent souvent à mettre en valeur le mouvement en rendant compte de la mobilité incessante et aléatoire de la vie moderne<sup>176</sup>. Ces tropes ont une très haute valeur significative : d'abord, ils posent clairement le contexte qui est celui du monde moderne naissant comme l'indiquent « primitive » et l'image de la force nécessaire pour manœuvrer. Ensuite, ils font référence à l'imaginaire culturel et donc sont une forme de positionnement dans le partage du sensible (Rancière, 2005). Comme une manière de prendre place dans ces discours qui contribuent à la mise en place et au développement de ces mêmes imaginaires par un système d'interdiscursivité en écho.

La succession de tropes donne une densité qui immerge complètement le(s) personnage(s) dans la modernité. En ce sens les individus sont présentés comme des êtres essentiellement sociaux et culturels. Leur quotidien est intrinsèquement lié à la technologie qui les entoure et leurs comportements influencés par celle-ci. Par ailleurs, les séries métaphoriques auxquelles donnent lieu les tropes de la modernité nous semblent caractéristiques de l'écriture somersienne car, malgré une indéfinition apparente, les œuvres d'Armonía Somers sont étroitement liées au contexte dans lequel elles s'inscrivent depuis une perspective largement influencée par l'anarchisme, mais aussi l'existentialisme et l'absurde, comme nous aurons l'occasion de le voir plus loin. Les tropes de la modernité ne ponctuent pas seulement l'œuvre comme des

---

<sup>172</sup> Nous pensons, entre autres au recueil *Poemas humanos*, publié pour la première fois en 1939.

<sup>173</sup> Nous pensons notamment à son recueil de poèmes *Poeta en Nueva York*, publié de manière posthume en 1940 et dont plusieurs versions circulent, dans lequel le poète, en pleine crise esthétique et vitale, rend compte de la modernité newyorkaise.

<sup>174</sup> Par exemple, le recueil de nouvelles *Aviso a la población* (1964) dans lequel Clara Silva dresse le portrait de la violence de la vie urbaine uruguayenne contemporaine.

<sup>175</sup> Nous recommandons la lecture de l'article d'Ángel Rama intitulé « Juan Carlos Onetti: el discurso enmascarado de la modernidad »

<sup>176</sup> Nous pensons au film *La sortie de l'usine* (1895), des Frères Lumières, parmi ceux qui ont marqué le passage à cette époque de la modernité industrielle, capitaliste et cis-hétéro-patriarcale. Les images des premiers films muets latino-américains, bien que rarement conservées, sont aussi des exemples intéressants. Par ailleurs, la différence de conversation tout à fait symptomatique de la hiérarchisation colonialiste des discours dans la modernité et des conséquences matérielles, en termes d'archives, de celles-ci.

éléments de décor, mais ils sont réellement thématiques<sup>177</sup>. Il s'agit parfois d'une simple métaphore qui renvoie à des discours ou à des notions philosophiques, à des manières d'appréhender le monde, comme dans le cas suivant :

Iba, además, viendo oscilar hacia el cero el registro del combustible. En realidad, mi coche estaba como enamorado de la nada absoluta de aquel símbolo. No podía hacer otra cosa, pues, que seguir adelante. Hasta que llegué. « Así se hace, le dije como una buena bestia que dará su corcovo final donde debe, aunque mañana tenga que echar saliva en tu depósito o ir a buscarte el pienso en una botella... » (Somers, 1965, p. 18)

Forme d'interrelation où l'homme n'a pas l'ascendant sur son environnement, mais doit constamment s'y adapter. La modernité est ici représentée par la voiture, dont le mécanique/technique qui remplace le vivant de manière explicite. Le comportement du narrateur-protagoniste et l'association explicite animal/machine montre que la technique est relativement récente et en processus de remplacement du vivant puisque la mention elle-même souligne que le vivant est encore présent et représenterait ce qui est le plus naturel dans l'esprit du narrateur-protagoniste. Il y a aussi un lien affectif entretenu par le narrateur-protagoniste avec sa voiture, lien que nous ne retrouvons avec aucun autre personnage et qui semble tourner en dérision la masculinité qui se construit dans le rapport à la mécanique. L'idée de progrès est aussi introduite à travers le mouvement en avant coûte que coûte et donc aussi lié à forme d'inconscience/absence de point d'arrivée. Le symbole du « néant absolu<sup>178</sup> » peut aussi être lu comme une référence au nihilisme et / ou à l'absurde qui sont des discours qui conforment la modernité. Dans son ensemble la vie moderne apparaît comme un défi permanent. On ne retrouve donc pas chez Somers la perception d'une modernité qui fonctionnerait à partir de la domination de l'humain sur ce qui l'entoure, mais, au contraire, un rapport de force inversé où l'humain subirait la modernité comme si ce qu'il avait créé lui échappait des mains.

Pour observer comment cela fonctionne dans le texte, nous allons nous concentrer sur un motif particulier qui est paradigmatique de la modernité : le train. Le train est une invention technique qui a eu lieu dans l'espace-temps de la modernité, mais qui a aussi été érigée en allégorie de la modernité – d'autant plus lorsqu'elle est couplée au cinéma qui est aussi un des tropes principaux de la modernité – et dont la présence ponctue les œuvres de notre corpus.

---

<sup>177</sup> Armonía Somers n'est évidemment pas la première à le faire. En Uruguay, nous pouvons par exemple citer José Pedro Bellán, connu pour être le premier à faire sortir la ville du rôle de simple décor pour la thématiser.

<sup>178</sup> « nada absoluta » (Somers, 1965, p. 18).



### 3. Le train : un trope reconfiguré

Somers convoque à plusieurs reprises le motif du train. Ce faisant, elle s'inscrit pleinement dans le discours de la représentation de la modernité. Nous allons nous intéresser à la manière dont elle le convoque, à la place qu'elle lui donne, mais aussi au rôle qu'elle lui accorde. Pour comprendre la particularité du train dans les œuvres de notre corpus, voyons tout d'abord quelques considérations générales qui nous permettront d'en saisir les enjeux discursifs.

Agua y fuego que se vuelven movimiento. La máquina de vapor, producto magnífico de la tecnología del siglo XIX, pronto ejerció una particular fascinación. Su capacidad de transmutar la energía, su fuerza vibrante, le dieron visos y cualidades de ser viviente y fantástico a la vez. Fue dragón, la bestia mítica, en Bradbury y en Dickens. Furioso, para el primero, "cruza la negra tierra envuelto en fuego" e incendia la hierba a su paso. Su amarillo fulgor es como un chorro relumbrante sobre las colinas, y corre con azufre y trueno, dando alaridos, lamentándose. En Dickens, en cambio, la bestia es capaz de sosegar: lenta, dócilmente, entra hasta los recintos acanalados que se le reservan para guarecerse. Así, lenta aunque no sosegada, a juzgar por el pavor que provocó en los espectadores, apareció por primera vez en la pantalla en la película de los hermanos Lumière. (Órtiz Hernán, n/s, p. 1)

Cette explication de Sergio Órtiz Hernán donne une idée de la dimension mythique acquise par le motif du train dans la littérature de la modernité et de ses différentes modalités de traitement. En effet, le train est parfois un motif ponctuel, un simple décor ou le lieu de l'action. Il peut aussi être un personnage. S'il acquiert à de nombreuses reprises un caractère métaphorique – connotant la plupart du temps le progrès ou la violence – ce qui nous frappe surtout est son omniprésence dans les productions de l'époque qui le fait devenir l'allégorie même de cette époque avec toutes ses contradictions. En ce qui concerne plus précisément le motif du train dans la littérature latino-américaine, l'article qu'Adriana Castillo-Berchenko (2004) consacre à la question est très éclairant. Après une brève introduction qui situe le motif du train dans la littérature latino-américaine, l'autrice de cet article se concentre sur les cas particuliers des œuvres de Borges, Roa Bastos et Cortázar. En ce qui concerne Borges, elle travaille sur le récit *El Sur* (1944), « œuvre charnière » qui « propose à ses lecteurs une représentation tout à fait originale et nouvelle du train et de sa portée » (Castillo-Berchenko, 2004, n/s) dans lequel le train est une étape brève, mais fondamentale pour le protagoniste et souligne, en reprenant les mots de l'écrivain, « la primauté de la métaphore », autrement dit le fait que le train « [amène]

le héros à la connaissance de son être profond : celui de la violence et de la sauvagerie originaires » (Castillo-Berchenko, 2004, n/s).

Dans les œuvres de Somers, le train n'est pas un simple élément de décor, mais ce n'est pas non plus le centre d'un monde parallèle. Somers explore ce motif et en exploite les capacités évocatrices selon plusieurs manières qui, selon nous, ancrent son discours en plein dans la modernité. Nous allons voir dans un premier temps que le train est un élément qui participe de la dimension fantastique du récit, dans un deuxième temps nous nous intéresserons à sa capacité à convoquer l'imaginaire collectif et enfin nous verrons qu'il peut aussi être un lieu dans lequel se condensent les déviances morales de la modernité. Dans *La mujer desnuda*, le train est essentiellement convoqué comme élément métaphorique. Seule la mention isolée du « train laitier<sup>179</sup> » (Somers, 2009, p. 42) qui passe dans le village échappe à cette affirmation et désigne le train dans son aspect pragmatique et dans sa fonction première de transport de marchandises.

Les premières pages de la deuxième version de *La mujer desnuda* racontent l'arrivée de Rebeca Linke dans la maison de campagne :

Pero la verdad del paisaje fabuloso que había adquirido gratuitamente al comprar por poco más de nada la casa no estaba, sin embargo, en todo aquello, sino en otro orden de cosas menos tangibles, una de las cuales sería la propia evasión que un simple ferrocarril hará posible en cualquier momento. Tal como acababa de ocurrir esa noche, precisamente, bajo las miradas llenas de asombro que la han visto descender en aquella soledad, una parada en pleno campo previa a la próxima estación, cosa de privilegio, según le habían dicho. [...] (Somers, 2009, p. 16)

Une des raisons pour lesquelles la protagoniste a acheté la maison est l'évasion en train qu'elle permettait. Elle explicitera à nouveau cette raison à la fin de l'œuvre, lorsqu'elle expliquera son histoire à Juan tout en ajoutant les autres raisons de l'achat, qui sont que « la propriété n'avait pas d'adresse postale définie, ni même de nom. Et enfin, pour leur faire plaisir, quand je vis qu'ils auraient été jusqu'à m'offrir la clé avec l'histoire de leurs corps qu'ils laissaient dans les meubles » (Somers, 2009, p. 101)<sup>180</sup>. À la suite de cette introduction, tout un passage est dédié à la remémoration du voyage en train de la protagoniste. L'espace fantastique dans *La mujer desnuda* n'est pas directement lié au train, mais le train permet le déplacement – physique et

---

<sup>179</sup> « tren lechero » (Somers, 2009, p. 42).

<sup>180</sup> « la finca no tenía una dirección postal definida, ni siquiera nombre. Y al fin por complacerlos, cuando vi que me hubiesen regalado la llave junto con la historia de sus cuerpos que dejaban en el amoblamiento » (Somers, 2009, p. 101).

métaphorique – nécessaire à la mise en place de cet espace frontière qu'est le récit fantastique. Autrement dit, le train est l'élément qui permet la lecture métaphorique de cette œuvre car il rend possible l'évasion, au sens propre comme au figuré, puisque l'arrêt entre deux gares déjoue les règles de la normalité et entraîne un glissement vers l'étrange tout en matérialisant l'espace frontière. Le rôle de ce trajet en train est ensuite souligné lorsque la protagoniste, dans un état limite entre rêve et conscience, remodèle ce trajet qui, ainsi narré, se constitue plus explicitement en passage vers un troisième espace unique et nourri par ces deux espaces que la rationalité a pour habitude différencier clairement puisqu'il devient un lieu de glissement où les frontières entre réalité et imaginaire sont brouillées et où le récit ne suit plus un ordre logique rationnel, mais obéit davantage à une forme de rythme régulier, un « bruit monotone » (Somers, 2009, p. 18)<sup>181</sup>. En effet, il y a, dans l'ensemble du passage, de nombreuses incohérences et une alternance aléatoire entre des éléments qui appartiennent au présent du récit et des éléments qui appartiennent au récent voyage en train. Celles-ci s'opèrent dans un état qui est décrit comme « rêve hypnotique<sup>182</sup> » (Somers, 2009, p. 18) et elles déstabilisent la séparation référentiel / imaginaire en instituant la continuité entre la réalité perçue, que modèlent les représentations, et ses représentations fictionnelles. L'ensemble est rythmé par la voix du conducteur qui revient à intervalles réguliers et par le « bruit monotone » et par des phrases de plus en plus courtes, parfois inachevées, propices aux associations qui échappent au sens commun.

Rebeca Linke dejó deslizar al suelo el abrigo con que cubriera la desnudez en que había salido. Se tendió en la cama, comenzó a mirar el rayado blanco y negro con que la luz lunar filtrada por la estera uniformaba las cosas. Intentó varias veces salir de entre aquellos barrotes cerrando los ojos. Pero las rayas la seguían a través de los párpados hasta sumirla en una especie de sueño hipnótico. Un sueño que continuará desplazándola, quizás, sobre aquellas mismas vías en que su tren se ha detenido para que ella sola pueda descender antes de la estación que viene. Vuelve a oír cierta voz insistente que ha venido requiriéndole algo desde el comienzo del viaje: «Perdone, señora, ¿puede usted darme el billete?». La voz pastosa del hombre se queda entre las filas de los asientos como un cuerpo largo. Unos árboles a la carrera, el convoy que dispara en sentido contrario. Luego, a fuerza de tanto huir la noche, llegan las estaciones. La gente sube, baja, se roba mutuamente el sitio. « ¿No lo ha encontrado todavía? ». La voz del hombre va a arrojarle nuevamente. Pero no hay esperanzas. Se vienen después las alambradas. Alambres,

---

<sup>181</sup> « ruido monótono » (Somers, 2009, p. 18).

<sup>182</sup> « sueño hipnótico » (Somers, 2009, p. 18).

alambres tensos y ruido monótono. Quiere ella recordar el título de un libro que hay sobre la mesa de noche y tiene que balbucearlo interferido por la voz, que no sale ya del hombre, sino de los alambres. «Permítame, señora, que lo busque yo mismo. Sé que el billete debe estar en su bolsillo, junto a alguna llave». Las palabras eran esa vez remotas, y el hombre que las había pronunciado entre los hilos también lejano y movedizo, como visto a través del agua y reatado por cuerdas de violines que venían vibrando desde atrás de la vida. «Oh, gracias, dijo ella con acento tierno, nunca recuerda uno estos detalles». Nunca recuerda. Nunca recuerda. Ruido monótono. El hombre quiso quitarse la música de encima con los dedos. La llave, el billete, los alambres. Pasan por un puente de hierro. El ruido salta sobre el abismo. Alguien que es arrojado al vacío le grita tristemente: “Señora, yo no quería impedir su viaje... solo que cuando uno adivina algo peligroso desea avisar, desplegar las señales de alarma...” El hombrecito ya no dirá nada más. Ella hubiera deseado volver atrás y lanzarse a buscarlo. Pero las rayas blancas y negras la llevaban quién sabría adónde, para dejarla vencida de cansancio. “Uno nunca recuerda estos detalles, fue lo último que pudo repetir, nunca recuerda”. » (Somers, 2009, p. 16-18)

Dans ce passage, nous retrouvons toute une série d’éléments constitutifs de la modernité. Bien évidemment, le train en tant qu’invention technique, mais aussi le mouvement continu de va-et-vient des gens, le contrôle permanent auquel il semble impossible d’échapper asséné par les interventions régulières de la voix du contrôleur, le « pont de fer<sup>183</sup> » dont l’image est une des allégories de la modernité industrielle et représente à la fois le progrès et le danger de ce développement industriel. À cela s’ajoute la dimension sonore qui est explicitée dans le texte - « bruit monotone » – mais qui est aussi rendue par le rythme aléatoire des phrases, parfois entrecoupées, parfois très longues et qui fait écho au chaos sonore et à la confusion qu’il peut provoquer.

Le motif du train apparaît à trois reprises supplémentaires dans la deuxième version de *La mujer desnuda*. Dans les deux premières, la protagoniste reprend, en première personne, des informations que déjà données par la voix narrative dans le fragment cité précédemment. Elle mentionne son départ – « je sortis et me dirigeai vers la gare ferroviaire, et je sautai presque dans le dernier train du soir » (Somers, 2009, p. 95)<sup>184</sup> – et son « amour insensé pour les trains<sup>185</sup> » comme cause de l’achat de la maison (Somers, 2009, p. 101). La récurrence du motif du train, à peine mentionné, a pour fonction première d’installer un cadre référentiel qui ancre

<sup>183</sup> « puente de hierro » (Somers, 2009, p. 18).

<sup>184</sup> « salí hacia la estación de ferrocarril, colgándome casi en el último tren de la noche » (Somers, 2009, p. 95).

<sup>185</sup> « insensato amor a los ferrocarriles ».

l'œuvre dans la modernité industrielle. Il ne se suffit pas à lui-même et s'inscrit dans un réseau discursif plus large qui convoque un ensemble de tropes de la modernité. En effet, c'est bien parce que Somers sème des référents de la modernité que nous pouvons défendre une lecture politique de son œuvre. La récurrence du motif sans qu'il ne devienne à aucun moment – si ce n'est dans la scène du début de l'œuvre – un motif principal, fait du train un élément à la fois banal et omniprésent, un marqueur du quotidien. L'« amour insensé pour les trains » évoqué par Rebeca Linke fait écho à celui du narrateur-protagoniste de *De miedo en miedo...* et nous semble être un clin d'œil à la fascination qu'a générée le train dès ses débuts.

La dernière mention du train apparaît dans l'extrait suivant :

Palpóse angustiosamente la marca de alambre ardiendo en su último sueño. “Mi dolor es del viento del norte y del viento del sur” -repitió aún. Sí, estaría ahí el nudo y ella acabando de deshacerlo. Un dolor sin lugar en la tierra, y de todos los lugares. **Al igual que el de esos trotamundos que se arrojan de los trenes de carga en cualquier sitio no previsto en el itinerario.** Y ocurre que era allí, precisamente, donde tenían que morir por algo que ellos mismos jamás hubiesen descifrado. (Somers, 2009, p. 119)

L'emploi du démonstratif « *eso* », qui renvoie à ce qui est communément connu des locuteurs, fait de l'image mentionnée un lieu commun dans l'imaginaire social et confirme ainsi le statut mythique du train comme construction discursive et élément du quotidien. Cette image, directement précédée d'une citation de deux vers du poème « Voy a hablar de la esperanza » de César Vallejo acquiert une dimension métaphorique et se prête à être lue comme une considération ontologique qui fait allusion à la quête de liberté de l'être humain tout en l'associant à une fatalité qui lui serait inhérente. La protagoniste de Somers, à l'instar du « je » de Vallejo, se fait l'incarnation de la condition humaine dans une modernité tragique.

Dans *La mujer desnuda* le train est essentiellement présent dans sa dimension métaphorique, dans *De miedo en miedo...* il s'agit plutôt d'un élément qui apparaît dans sa dimension concrète. Il apparaît de manière ponctuelle à plusieurs reprises et selon des modalités différentes. C'est un lieu commun et donc un élément discursif qui fait partie de l'imaginaire collectif, c'est aussi un moyen de transport devenu lieu public dans lequel se jouent de manière condensée les dynamiques à l'œuvre dans la société, c'est enfin l'articulation entre l'intime et le collectif. Dans le présent du récit et de la narration, le train n'est pas utilisé comme moyen de transport par les personnages, mais il apparaît à plusieurs reprises dans des actes de langage comme un lieu commun ou dans une expression lexicalisée. Dès les premières pages de l'œuvre, le narrateur fait appel à l'imaginaire collectif en convoquant le train à titre comparatif :

Aquello, en realidad, fue mi primera iniciación en un tacto femenino sobre algo que ya no era yo, sino más bien la etiqueta que asegurase mi marca de fábrica. Había, pues, que despistar, así fuese dejando el aliento en el baile sin porvenir en que me había embarcado, como quien toma el tren de primera clase con un billete de la última, y se fatiga más en el riesgo que va corriendo que sobre los asientos duros que ha eludido (Somers, 1965, p. 8)

Ici, le motif du train est associé à une expérience qui semble être une expérience connue de tous, comme l'indique la formulation « comme qui » et vise à expliciter et à rendre plus concrète l'expérience de « [se lancer] à perdre haleine dans une danse sans avenir<sup>186</sup> ». Le narrateur convoque un imaginaire collectif moderne – dans lequel le motif du train est un élément de référence – et populaire puisqu'*a priori* ce sont essentiellement des personnes au pouvoir économique limité qui se retrouveraient dans la situation de voyager en première classe avec un billet de seconde classe. La structure comparative dans laquelle l'expérience liée au motif du train correspond au comparant alors que l'expérience de la danse correspond au comparé fait du premier le lieu commun et de la deuxième l'élément à clarifier.

Un autre exemple nous permet de confirmer l'idée selon laquelle le train serait non seulement un élément du quotidien, mais même un élément de référence dans une pensée qui se veut résolument ancrée dans la modernité. Dans son flux de pensées, le narrateur évoque le patron de la librairie dans laquelle il travaille. Selon lui, son patron cherche à saisir la conversation qu'il tient avec la femme et le narrateur le suspecte de chercher une excuse pour « raccrocher les wagons<sup>187</sup> » (Somers, 1965, p. 86).

Le train est également mentionné dans le cas de plusieurs anecdotes, parfois parce qu'il est le lieu où se déroule l'action, comme nous le verrons plus loin, mais parfois sa mention semble tout à fait accessoire comme lorsque le narrateur raconte une longue anecdote sur un jeune homme avec lequel il avait été en internat et qu'il mentionne leurs adieux en ces termes : « Quand arriva le moment de nous séparer entre deux trains, il me prit la main sans savoir ce que cette même main lui avait fait<sup>188</sup> » (Somers, 1965, p. 39). La mention à l'« entre deux trains » n'a ici d'autre fonction que de participer, par la répétition successive, à souligner l'omniprésence du train dans le quotidien et donc à ancrer le récit dans la modernité.

---

<sup>186</sup> « [dejar] el aliento en el baile sin porvenir ».

<sup>187</sup> « volver a agarrarse del tren perdido » (Somers, 1965, p. 86).

<sup>188</sup> « Cuando llegó el momento de separarnos en un cruce de trenes, él me apretó la mano sin saber lo que esa misma mano le había hecho » (Somers, 1965, p. 39).

Il condense aussi tout un imaginaire résolument moderne dans le sens où il implique des manières d'établir des relations, des mouvements propres et des comportements spécifiques. L'exemple précédent l'indique un peu, la séparation entre deux trains rythme les adieux et les conditionne. Prenons un autre exemple dans lequel un des clients de l'hôtel où le protagoniste travaillait, étant jeune, comme groom, lui ordonne : « Ils doivent être à la gare pour le train de dix heures. Moi, je prendrai l'autobus pendant que toi tu te tireras à pied avec tout ça<sup>189</sup> » (Somers, 1965, p. 8-9). Ici, la mention du train convoque tout un ensemble de pratiques socialement marquées. Dans cet extrait, l'usage du train et de l'autobus est un privilège de classe et marque donc une hiérarchie fondée à la fois sur l'accès à la technique et sur l'exploitation des classes sociales inférieures.

Porque la verdad tal como está ocurriendo es esta: que ella entra al compartimiento tomada de los hombros por el marido que hasta la coloca en el asiento y yo escondido en el retrete del vagón esperando las etapas matemáticas como si fueran las del asalto a un banco o a una joyería “eh usted acabe de una vez o preste el turno” gritaban de tanto en tanto “sacos de m... aun no ha empezado a moverse el tren y ya desfondándose aunque esté prohibido hacerlo en las estaciones” era mi respuesta pero no podía gritarse-la como se lo estaban ganando porque si el hombre era capaz de reconocermelo por el ojo que yo sacaba entreabriendo apenas la puerta al amainar los golpes estaba perdido hasta que se oye el silbato y yo pensé respirando apenas el aire espeso quizás la ha besado ya y baja ahora del tren y viene lo de saludarse con el pañuelo gracias a que hay en este mundo tantas cosas así que aunque uno no pueda verlas desde cualquier situación de encierro sabe que se estarán produciendo del mismo modo y viene a sentir lo que sería estar preso por haber matado a alguien y cómo se podría pasar las noches imaginando el lugar de aquellas cosas y el sol y la luna donde estarían [...] ... salí entonces de entre los vahos amoniacaes del retrete oliendo a persona desmayada y ella me lo indicaba todo con los ojos de modo que en uno de tales mensajes comprendí que era necesario no reconocerse aún quitarse restos de pueblo con algunos kilómetros de vía hasta que al fin las pestañas dijeron si y yo saqué mi segundo acto del bolsillo eso mismo que nunca se me había revelado hasta hoy la explicación de todo por un destino de actor tan perfecto quizás ya vislumbrado durante aquel baile con la pasajera del hotel y lo del sombrero ajeno pero como si en lo más íntimo el argumento y su desenlace no me incumbiesen a pesar de la adoración real que me acababa de caer encima con la mujer como a un santo de aldea servido por una fe que le quedaba grande “huele a nuestro país y sus antiguos ajos” le dije

---

<sup>189</sup> « Es necesario que estén en la estación para el tren de las diez. Yo tomaré el autobús mientras tú te largas a pie con todo esto » (Somers, 1965, p. 8-9).

aceptando la oferta final de sentarme a su lado ella se estremeció como si pasase un entierro pero luego empezamos a empujar el tren hacia el lugar donde se iba a producir mi sacrificio que fue en realidad como sobre una piedra y la mujer desesperada cual una daga entrando en mí y hasta pidiéndome que le hiciera un hijo que por suerte no puso atención a sus gritos de mal agüero y se quedó donde estaba que era un gran favor que me hacía sin conocerme ese favor tan de hombre a hombre que nos hacen los hijos que no cuajaron y más en circunstancias especiales... —¡Sí, que he oído la presentación de credenciales! —grité al conductor que sacó la cabeza por el ventanillo cubriéndome con lo que le sobraba (Somers, 1965, p. 25-28).

Dans ce passage, le train est le lieu où se déroule l'action. Il n'est pas un simple décor, mais conditionne l'action. L'évocation de la scène surgit d'une « frase desencadenante » :

Hasta que tomamos un ferrocarril, ése que aparecerá siempre a lo largo de la vida.

“Tomamos un ferrocarril”. Volví a repetir la frase desencadenante. Luego la última palabra. Y entonces fue cuando surgió la evocación entera, sin puntos y sin comas, tal como el pensamiento escribe sus memorias aunque los académicos se deshagan en señas desde sus sillones de guardia. (Somers, 1965, p. 26)

Il s'agit d'une phrase métaphorique qui, partiellement réitérée, vient à être considérée dans son sens le plus concret et donne lieu à ce qui semble être une déviation de l'esprit et à cette scène qui pourrait être soit un souvenir – comme l'indique le narrateur – soit une scène inventée de toutes pièces. Dans cette scène, le train, élément mythique de la modernité et qui relève donc d'un type de discours « sérieux » devient un élément ludique dans le sens où il est détourné de sa fonction et son image première et devient l'élément qui permet une mise en scène grotesque. Dès son introduction même, la scène prend la forme d'un appendice, autrement dit un excès qui surgit comme une « évocation entière, sans point ni virgule<sup>190</sup> » (Somers, 1965, p. 26). Son caractère irrévérencieux est explicitement mentionné et assumé avec la mention des universitaires.

La scène en elle-même condense les caractéristiques du grotesque que sont l'amoralité, l'excès et l'humour. L'espace que constitue le train exerce une contrainte sur les corps et les mouvements. Cette contrainte est incarnée et renforcée par la présence du contrôleur – également omniprésent dans la scène du train de *La mujer desnuda* –. L'espace restreint, la proximité, l'impossibilité d'échapper génère une forte tension dramatique qui abonde dans le

---

<sup>190</sup> « evocación entera, sin puntos y sin comas » (Somers, 1965, p. 26).



sens du grotesque car la situation semble absurde et en ce sens excessive, mais aussi drôle. L'humour, notamment à travers le grotesque et l'absurde, est un outil significatif dans la construction d'un discours irrévérencieux par Somers qui semble l'utiliser comme un moyen de détournement. Le train est indirectement lié à l'idée de l'ordre moral, centrale dans la modernité, car ils sont indissociables de la notion de progrès. Dans ce passage, le mythe du progrès est tourné en dérision à travers cette scène d'adultère grotesque. D'autre part, le train, en tant que lieu à la fois public et intime, est aussi un espace qui autorise de nouveaux fantasmes et donc, de manière générale, ouvre la voie à – la déviance morale. La technique inaugure des brouillages qui désorganisent la structure morale de la société.

#### **4. Le tramway : ancrage contextuel et affectif**

Nous avons vu que le train est un élément commun à *La mujer desnuda* et à *De miedo en miedo...* et que, bien qu'il apparaisse avec des nuances propres à chaque œuvre, il sert à ancrer les œuvres dans la modernité. *De miedo en miedo...* est une œuvre urbaine et comporte donc certaines particularités comme le tramway. Le tramway, bien que proche du train, a des fonctions et significations qui lui sont propres. Là où le train est associé à l'imaginaire de la liberté, parfois de la fuite, et à une forme de puissance et de rapidité, le tramway semble plutôt renforcer l'idée d'une ville fermée sur elle-même et de trajets quotidiens, lents et monotones tout en étant résolument moderne. Dans *De miedo en miedo...*, le narrateur-protagoniste entretient un lien affectif avec le tramway qui lui rappelle son enfance :

El libro raro apareció casi pegado al techo. Yo, entretanto, empecé a recordar el olor a tranvía.

—Un olor a pintura al sol —le dije mientras bajaba de la escalerilla, y con escozor en todo el cuerpo a causa de las palabras que ella había acabado de pronunciar—. Así era el olor a tranvía.

Quedamos comprometidos a hablar de eso, mis tranvías. Ella me esperó a última hora en un banco público lleno de costras que estaba por allí cerca. Tenía una memoria sistemática para las cosas que iban componiendo nuestro mundo compartido.

—Sus tranvías —me dijo pasándose el peine por el cabello brillante y suelto— vine solamente a eso.

Y de repente aquello me pareció pueril, tanto como haberse guardado fotografías infantiles para mistificar una adultez llegada a paso de carga. Sentía, además, rondándome las narices, algo que ella había mencionado entre los libros. Y mi olor a tranvía se esfumaba en el aire, atacado, zambullido en las miasmas brutales del otro. (Somers, 1965, p. 21)

Ce lien affectif, qui se fonde sur une certaine nostalgie, n'est pas anodin et rappelle la dimension affective significative qui existe dans la manière dont l'imaginaire social lie les représentations et les individus. Cette dimension affective tourne autour de valeurs et croyances qui donnent toute leur dimension au mythe. Dans ses œuvres, Somers identifie ces mythes et les signale comme constructions discursives tout en montrant l'impact qu'ils ont sur les individus et le collectif. Cette stratégie vise, selon nous, à déjouer le mythe de la modernité comme état naturel des choses et implique une conscience critique vis-à-vis de celle-ci. Concrètement, dans ce passage, le fait même d'identifier le lien affectif du narrateur pour les tramways comme l'expression d'une nostalgie liée à des souvenirs d'enfance implique de reconnaître que la valeur attribuée à cet élément est essentiellement discursive. La perspective critique mise en place ne vise pas l'élément tramway en lui-même, mais son statut de trope de la modernité. Il s'agit de voir et de comprendre comment la modernité affecte les individus dans leur quotidien. L'élément tramway n'est pas problématique en soi, il est d'ailleurs présenté de manière positive, mais il est associé à tout un réseau discursif qui tend à naturaliser la modernité industrielle et hétéropatriarcal. Selon nous, Somers se sert de nombreux tropes de la modernité pour établir un cadre de référence, mais aussi impulser un esprit de distanciation critique qui passe par la prise de conscience du caractère construit et discursif de ces éléments dans l'imaginaire collectif.

Le narrateur-protagoniste résiste à l'évocation de ce motif qui est pourtant très présent et qu'il a catégorisé selon son système classificatoire sensible. La femme insiste pour qu'il y revienne, en répétant « vos tramways » de manière successive, en employant le possessif qui indique le niveau fantasmatique et intime et dont la curiosité dénote le caractère voyeuriste. Le narrateur-protagoniste se résout enfin à aborder cet épisode qui condense l'histoire collective – l'époque du tramway – et l'histoire intime – l'enfance –, comme l'explicite la comparaison avec des « photographies d'enfance<sup>191</sup> » :

---

<sup>191</sup> « fotografías infantiles » (Somers, 1965, p. 22).

Le conté entonces con una sobrecarga de detalles que jamás había usado con nadie para reconstruir episodios una de las pasiones de mis siete años, el amor por aquellos pobres monstruos. Los reconocía por el ruido distinto de cada cual al hacer el giro alrededor de cierta plazuela. Había llegado a aguzar tanto la capacidad de diferenciar uno de otro por tal rechinamiento que los demás chicos, tapándome los ojos y viendo que aun así yo sabía el número del que acababa de llegar, salieron un día espantados de mí y diciendo: “Tiene poderes mágicos, hay que contarle en su casa, tiene poderes”. (Somers, 1965, p. 22)

On retrouve ici le caractère monstrueux du train-tramway, qui génère à la fois la peur et l'émerveillement par sa nouveauté. Somers semble jouer ici avec les codes du fantastique tout en les restreignant au monde de l'enfance. Il nous semble que cela est dû au fait que le tramway est, dans le présent du récit (mais aussi de la narration), un élément connu et que la dimension fantastique de ses débuts est perçue comme une forme d'innocence qui n'est désormais plus possible. Autrement dit, le motif du tramway fait partie du quotidien au moment où le narrateur raconte, et le caractère magique / surnaturel est un mythe qui appartient au passé. Dans le temps présent, il reste toutefois l'attachement sentimental et l'ancrage du protagoniste dans un cadre spatio-temporel qui est complété plus loin dans l'œuvre lorsqu'il est fait mention aux couleurs du tramway : « Et toutes ces années où il venait à moi, où il se promenait avec moi dans un tramway jaune et rouge, sans que personne ne nous appelle pour nous faire descendre. Sauf dans un cirque, c'est-à-dire dans l'odeur de la toile, du danger et des chevaux dans un cirque<sup>192</sup> » (Somers, 1965, p. 62). Cette mention aux tramways rouges et jaunes fait clairement références aux tramways montevidéens de la *Transatlántica* et de la *Comercial* à la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle et début du XX<sup>e</sup> siècle, époque de l'enfance du narrateur-protagoniste. Le tramway est toujours associé à la dimension émotionnelle et affective à partir de perceptions sensorielles fines qui fonctionnent comme des stratégies de re-signification des expériences. Il devient alors à la fois un point de référence pour le narrateur-protagoniste qui, plutôt que de parler de l'époque de l'enfance parle de « l'époque des tramways<sup>193</sup> » (Somers, 1965, p. 23), mais aussi un élément intéressant de l'appropriation de la modernité et de ses possibles. Enfin, il s'agit aussi, selon nous, de faire référence à l'histoire moderne de Montevideo, avec la référence aux tramways rouges et jaunes, que l'on retrouvera des années plus tard dans le poème « Tranvía de 1929 »

---

<sup>192</sup> « Y esos años viniendo a mí, saliendo a pasear conmigo en un tranvía amarillo y rojo, y que nadie llamase para apearnos. A no ser en algún circo, eso mismo, en el olor a lona, a peligro y a caballos de un circo » (Somers, 1965, p. 62).

<sup>193</sup> « la época de los tranvías » (Somers, 1965, p. 23).

de Mario Benedetti (1983)<sup>194</sup>. Sur ce point, il nous semble que l’ancrage spatial est moins évident que ce que suggère Nicasio Perera San Martín dans son article « Armonía Somers : una trayectoria ejemplar » (Perera San Martín, 1990). En effet, il affirme que l’action de *De miedo en miedo...* se déroule à Paris, mais les descriptions du tramway, qui sont parmi les descriptions les plus concrètes de l’ensemble de l’œuvre, nous semblent convoquer, à travers un mode de référencement personnel et intime, l’histoire et l’imaginaire collectifs de la Montevideo moderne. Notre hypothèse est que l’ambiguïté des éléments spatiaux va dans le sens d’un ancrage dans une ville moderne fictive qui reprendrait des éléments de lieux réels et que – comme dans le cas de Santa María dans les œuvres d’Onetti – l’ancrage serait donc celui de la ville moderne et l’intérêt serait, non pas la question de la vraisemblance ou de la similitude avec un lieu réel, mais plutôt l’expérience de la ville moderne. Les exemples suivants nous permettent de voir que l’expérience ordinaire du tramway devient une mise en scène performative des rapports déviants avec le monde :

-De modo que cuando murió su padre, sin saber nada de lo que me ha dicho, es claro, usted sería tan sabio en el llorar como en reconocer tranvías por el ruido ¿verdad? (Somers, 1965, p. 24)

Veo su pensamiento cuando hace el giro, no olvide lo de mis tranvías. (Somers, 1965, p. 24)

Dime —le pregunté— ¿desde mis tranvías para acá, tiene o no sentido todo eso que a uno le ocurre, ir de cosa en cosa, de gente en gente, de nada en nada? (Somers, 1965, p. 51)

Les occurrences se multiplient dans l’œuvre et le point de référence que constituait le tramway lors de sa première évocation dans la discussion entre le narrateur-protagoniste et la femme se complexifie puisque les moments et les contextes spatio-temporels qui lui sont associés se multiplient. Ainsi, dans les dernières pages de l’œuvre, le narrateur-protagoniste déclare : « Je m’assis sur le banc public où nous avons eu notre première conversation sur les tramways, à côté d’un vagabond pouilleux<sup>195</sup> » (Somers, 1965, p. 96). Dans cette phrase se superposent trois éléments dont la condensation dans la même image convoque l’imaginaire de la modernité et renvoie à une mythologie personnelle et collective. Le glissement entre ces deux dimensions est récurrent dans les œuvres de Somers et, pour ce cas précis, il est explicité lorsque le

<sup>194</sup> Nous recommandons la lectura de l’article de Julia Peretti-Gabriel, intitulé « Un poème de Mario Benedetti, *Tramway de 1929* », Cahier d’études romanes, 2004, 10. <https://journals.openedition.org/etudesromanes/2860>.

<sup>195</sup> « Me senté en el banco público de nuestra primera conversación sobre los tranvías, junto a un vagabundo piojoso. » (Somers, 1965, p. 96).

narrateur-protagoniste demande « depuis mes tramways jusqu'ici, ce qui nous arrive, aller de chose en chose, de personne en personne, de rien en rien, a-t-il un sens ?<sup>196</sup> » (Somers, 1965, p. 51). L'expérience individuelle apparaît dès lors comme point de départ de la réflexion ontologique qui la présente à son tour comme « mise en scène de la vie quotidienne » (Goffman, 1996). Le vagabond est une figure qui représente le revers de la modernité et semble fonctionner ici comme un double des personnages en constant questionnement. La mobilité chaotique du vagabond – tout comme celle des pensées du narrateur-protagoniste – met en suspens et brouille l'ordre qui structure (le mythe de) la modernité. Le progrès comme mythe fondateur de la modernité est questionné à travers ces montages qui en suspendent le sens – l'orientation et la signification.

L'adaptation permanente qu'exige la vie moderne concerne aussi les modes de pensées comme l'illustre l'extrait suivant :

Fue al llegar a ese recodo mental que, por obra de algún resorte mal controlado saltándome a la cara, vine a saber que la desconocida, a pesar de haberlo provocado todo con su forma de andar devolviéndome en marcha atrás, no existía. En una ciudad llena de cuevas de la que cada cual sacará su cabeza a la mañana, ella se me acababa de perder como la pequeña piedra de un anillo, en esa forma tan insidiosa de dejarnos con el aro vacío. (Somers, 1965, p. 17)

La technique modifie ici la manière dont le narrateur-protagoniste appréhende la pensée qui est représentée comme un mécanisme dans son aspect le plus concret et matériel qui devient un calque d'un mécanisme industriel dont le mouvement vers l'avant (« marcher ») induit celui vers l'arrière (« marche arrière »). À cela s'ajoute le motif de la ville qui ouvre la voie à la question de la vie en ville, de l'individu dans la ville, etc. l'anonymat et la question du sens de l'existence, mais aussi les relations humaines conditionnées par la ville. Là encore, la ville, loin d'être un espace naturel, semble être perçue et vécue comme un habitat inhumain et déshumanisant qui rend difficile le lien social, renforce l'anonymat et la sensation de perte de repères. La ville, parce qu'elle démultiplie les possibilités engendre une perte de sens.

(Vi de pronto como envuelto en relámpagos que acababa de olvidar lo que alguien me había recomendado minutos antes, un semáforo de alerta. Pero en aquel plan de un día equis madurado en el olor a vela santa era mi virginidad física el puente a volar, y de eso

---

<sup>196</sup> « ¿desde mis tranvías para acá, tiene o no sentido todo eso que a uno le ocurre, ir de cosa en cosa, de gente en gente, de nada en nada ? » (Somers, 1965, p. 51).

sólo se haría conciencia a través del tiempo, aun a costa de nuevas violaciones, así fuera de las luces prohibidas del tránsito. Hasta que tomamos un ferrocarril, ése que aparecerá siempre a lo largo de la vida.

“Tomamos un ferrocarril”. Volví a repetir la frase desencadenante. Luego la última palabra. Y entonces fue cuando surgió la evocación entera, sin puntos y sin comas, tal como el pensamiento escribe sus memorias aunque los académicos se deshagan en señas desde sus sillones de guardia. [...] (Somers, 1965, p. 25-26)

Dans cet extrait, la modernité apparaît à travers des éléments très concrets qui sont à nouveau ceux qui vont modéliser la pensée et même l'écriture. Ainsi, Somers s'insère dans une généalogie littéraire qui s'interroge sur la manière dont peut s'écrire la modernité. Autrement dit, la modernité n'est pas seulement un motif ou une des caractéristiques du cadre spatio-temporel des œuvres de notre corpus, mais elle est thématisée et implique également une approche métalittéraire.

Les tropes de la modernité ne sont pas de simples décors, appareils, etc. mais, comme nous l'avons indiqué à plusieurs reprises, ils thématisent la modernité et induisent des questionnements et positionnements par rapports aux discours dominants de l'époque. La pensée est largement influencée par la modernité dans la manière dont elle se construit, mais aussi dans les objets mêmes de la réflexion. La modernité dont nous parlons est capitaliste et hétéropatriarcale ce qui signifie qu'elle se construit à partir de dynamiques d'exclusion basées sur la classe et le sexe-genre. Les dominations masculine et bourgeoise qui en découlent sont perceptibles dans l'œuvre de Somers et ce que nous allons aborder dans les deux prochaines sous-parties.

## **PARTIE 2. VIOLENCES SYSTEMIQUES : DOMINATION**

### **MASCULINE ET DOMINATION BOURGEOISE**

#### **1. Modernité violente**

Somers présente une vision négative et pessimiste, voire fataliste, de la modernité. Loin de prôner le discours de la modernité comme progrès, elle s'attache à démonter ce mythe en montrant son revers. Aucune critique de la modernité n'est explicitement formulée, mais les différentes scènes représentées, les relations entre personnages, les anecdotes racontées, etc. mettent en lumière des modes de fonctionnement oppressifs propres à celle-ci. C'est donc dans la représentation de scènes du quotidien que Somers va chercher les violences inhérentes à la vie moderne comme nous pouvons le voir dans l'extrait suivant :

Entramos en un restaurante de auto-servicio. Era necesario elegir los platos como estómagos sobre rieles, y uno no sabía si pensar en lo que deseaba comer o deslizarse para no interrumpir el tránsito. Luego de haber despreciado casi todo a causa del aspecto de cosas vomitadas, yo encontré que lo que se venía y había logrado mantener su forma era puerco, y ya iba a seguir de largo con la bandeja [...] La rapidez del servicio como para animales en sus bateas nos obligó a atacar la porción casi sin gustarla. Una mujer fuera de serie que se nos había sentado enfrente no quitaba los ojos de su comida verde. Pero estaba como dispensada de lo que hacía a causa de su aspecto vermicular, y además agónico. (Somers, 1965, p. 80-81)

La rapidité et le libre arbitre font partie des valeurs de la modernité. Somers reprend ces valeurs, mais, au lieu d'en vanter les bienfaits, elle en souligne les inconvénients dans une scène anecdotique au ton critique. Cette scène de la vie quotidienne semble être un prétexte à une critique systémique comme en témoignent le lexique et les images. Le restaurant qui fonctionne en self-service associé à la rapidité convoque l'imaginaire de la modernité. Le libre arbitre et la décision individuelle, tel qu'est présenté le modèle de self-service dans la propagande états-unienne, deviennent ici une nécessité et donc une contrainte. Ce qui est généralement présenté comme libre arbitre devient un choix sous contrainte – « on ne savait pas si on devait penser à

ce qu'on voulait manger ou continuer de glisser pour ne pas interrompre la circulation<sup>197</sup> » – et malgré la multiplicité des options, le choix s'opère par défaut « à cause de l'aspect à choses régurgitées<sup>198</sup> ». La contrainte se poursuit avec le rythme qui doit être maintenu pendant le repas et qui fait de l'alimentation une action mécanique. Ces aspects remettent en question la notion même de liberté individuelle puisque celle-ci semble essentiellement soumise au mouvement collectif qui doit rester ininterrompu et qui agit comme un inhibiteur de l'individualité. Par ailleurs, l'anxiété générée par la situation prend le contrepied de l'exaltation que supposerait la liberté réelle. À cela s'ajoute un processus de déshumanisation qui débute avec la comparaison « comme des estomacs sur rails<sup>199</sup> » et l'évocation de la nourriture industrielle informe et se poursuit avec l'animalisation – industrielle elle aussi avec la référence aux batteries –. L'anonymat et la déshumanisation de la première partie de la scène semblent se rompre avec la focalisation sur la « femme hors-série<sup>200</sup> » assise en face du protagoniste et de la femme qui se révèle finalement être l'incarnation même de ce mécanisme maladif.

Nombre des contemporains de Somers se sont attachés à représenter la dureté, voire le caractère sordide du temps présent. Il suffit par exemple de penser aux conditions de vie sordides et à l'absence d'espoir dont souffrent les personnages d'Onetti ou encore des contes de Clara Silva. L'originalité de Somers est de penser la société depuis les effets des institutions et normes sur les individus et groupes sociaux. Nous le développerons davantage dans le chapitre sur les personnages, mais nous pouvons déjà mentionner ici le fait que les personnages de Somers représentent des types ou qu'ils incarnent une ou des fonctions sociales. Elle n'approfondit pas la psychologie des personnages et s'en tient à des caractéristiques qui définissent leur fonction. La représentation des personnages et les relations qu'ils entretiennent entre eux ont pour fonction de rendre visibles des dynamiques sociales, c'est-à-dire des modes de fonctionnement pour la plupart dominants. Ces personnages dont la psychologie n'est pas développée sont donc des prototypes/archétypes qui permettent de souligner le caractère systémique des dynamiques – généralement oppressives – qu'ils mettent au jour. Cette vision systémique des dynamiques sociales nous semble être une des grandes particularités de l'écriture de Somers et nous y

---

<sup>197</sup> « uno no sabía si pensar en lo que deseaba comer o deslizarse para no interrumpir el tránsito » (Somers, 1965, p. 80-81).

<sup>198</sup> « a causa del aspecto de cosas vomitadas ».

<sup>199</sup> « como estómagos sobre rieles ».

<sup>200</sup> « mujer fuera de serie ».



voyons l'influence de l'anarchisme et des pensées philosophiques qui lui sont contemporaines, notamment l'existentialisme dans la voie développée par Sartre, Camus, Heidegger et Arendt.

La question qui surgit est donc : quelles sont les stratégies que Somers met en place pour souligner le caractère systémique de ces oppressions tout en se servant de cas individuels ? L'hypothèse que nous faisons, et que nous avons commencé à introduire avec la sous-partie sur les tropes de la modernité, est qu'elle crée une structure globale qui soutient ou encadre les scènes particulières. Autrement dit, une multitude d'éléments et de réflexions ponctuent le texte et génèrent tout un appareil critique de la modernité, les personnages n'étant dès lors qu'une infime partie de cet ensemble. Nous l'avons vu avec les tropes de la modernité qui constituent un cadre à la fois suffisamment précis et suffisamment large pour ne pas faire référence à une politique trop concrète qui tomberait dans une critique à un gouvernement particulier ou un clivage partisan tout en établissant clairement le récit et la narration dans la modernité entendue comme cadre spatio-temporel et comme système qui établit des modes de fonctionnement structurels. Dans cette sous-partie, nous allons nous intéresser particulièrement à la manière dont Somers présente certaines des structures centrales de la modernité comme des structures oppressives. Nous l'avons dit, selon nous Somers considère que la modernité telle qu'elle s'est construite – comme système hétéropatriarcal et capitaliste – est oppressive et cette oppression est maintenue et reproduite par des structures institutionnelles.

## **2. La famille : appareil idéologique de la modernité**

L'une des institutions centrales de la modernité hétéropatriarcale et capitaliste est la famille nucléaire formée à partir d'un couple hétérosexuel. Elle apparaît dans les deux œuvres de notre corpus, sans toutefois en être le sujet central. Toutefois, elle apparaît régulièrement comme un donné, quelque chose de « naturel », un élément non questionnable et inhérent à l'individu, la cellule de base à laquelle les personnages appartiennent. Tout comme l'appartenance à la société est une évidence, l'appartenance à une famille – ici, à travers le prisme des adultes – est une évidence et en ce sens ne peut être questionné malgré les dysfonctionnements perçus, mais non conceptualisés par les personnages. Les familles qui apparaissent dans les œuvres de notre corpus sont formées à partir d'un couple cis-hétéro-patriarcal et se ramifient avec un ou des enfants. Ici, nous n'allons pas entrer dans les détails qui concernent les personnages car nous les étudierons dans un chapitre spécifique, mais nous allons pour l'instant nous intéresser à la manière dont Somers présente la famille. Selon nous, Somers considère et représente la famille

comme une institution normée et normative dont les rôles principaux sont le maintien de l'ordre social et sa reproduction.

La famille est une thématique qui apparaît dans toute l'histoire de la littérature moderne, avec une place plus ou moins significative selon les œuvres, mais il n'est pas, à ma connaissance, une seule œuvre dans laquelle la famille ne soit absolument jamais mentionnée. Que ce soit pour en souligner l'importance, les valeurs, ou au contraire pour la critiquer, que ce soit pour s'inscrire dans la lignée d'un modèle dominant ou au contraire proposer de nouvelles manières de faire famille, qu'elle soit une thématique centrale ou bien simplement évoquée, qu'elle soit développée dans toute sa complexité ou au contraire réduite à la forme de trace plus ou moins explicite, la famille est partout dans la littérature car elle est partout dans la société<sup>201</sup>. Le fait que la famille apparaisse dans les œuvres de notre corpus n'a donc rien d'exceptionnel. Selon nous, l'intérêt de ce que propose Somers réside dans le fait qu'elle propose un point de vue critique sur la famille non pas comme un cas particulier de famille dysfonctionnelle, mais comme le résultat d'un fonctionnement systémique opérationnel dans le cadre de la société hétéropatriarcale et capitaliste. Autrement dit, c'est en partie à travers les répétitions et l'accumulation que Somers construit la critique à un système cis-hétéro-patriarcal dont la cellule minimale et centrale de perpétuation est la famille nucléaire construite à partir du couple hétérosexuel. Autrement dit, ce qui est original dans l'œuvre de Somers, c'est la représentation de la famille comme institution et partant comme appareil idéologique du système patriarcal.

Au centre du mythe moderne de la famille nucléaire est l'amour (Jelin, 2010, p. 23). Or, dans les œuvres de notre corpus, l'amour en lien avec la famille n'est mentionné que pour dénoter son absence (que ce soit dans la relation de couple ou dans la relation parent-enfant). Nous pourrions penser que, considérant la vision critique de la modernité développée par Somers, l'amour ne soit pas possible dans cet espace-temps. Or, dans *La mujer desnuda*, l'amour est central – mentionné explicitement – dans la relation extra-conjugale, aussi brève qu'intense, de Juan et Rebeca Linke comme si, finalement, l'amour n'était possible qu'à l'extérieur du cadre normatif et restrictif. L'idée que le couple normé et normatif, c'est-à-dire le couple hétérosexuel marié, n'est non seulement pas le lieu de l'amour, mais que c'est même lui qui est la cause de sa destruction est évoquée à plusieurs reprises dans *La mujer desnuda*. Dans *De miedo en miedo...* l'amour semble même n'avoir jamais existé et la famille n'apparaît que comme une contrainte. Le positionnement développé par Somers est, selon nous, largement influencé par

---

<sup>201</sup> Pour des analyses intéressantes sur cette thématique nous renvoyons aux travaux de Mariola Pietrak (2018) et Hélène Deville (2021), mais aussi Beck-Gernsheim (2003), Elizabeth Jelin (2010).

les idées anarcho-féministes qui circulent à l'époque (Goldman, 1911). Somers défait donc le mythe de l'amour comme élément central du couple marié et de la famille nucléaire de manière assez évidente puisqu'elle recourt directement au matériel mythique avec l'évocation des contes : « J'allais poser mon pied dans le rectangle cultivé, lorsque je découvris la maison, comme si elle venait de sortir de terre. C'était une construction basse, fragile, avec sa lune au-dessus comme celles qui illustrent les contes<sup>202</sup> » (Somers, 2009, p. 26). Ensuite, elle s'attaque au noyau central du mythe lorsqu'elle décrit la scène de violence conjugale qui sera déchainée peu après, dans ce même lieu, Somers ne s'attache pas seulement à détruire le mythe de la famille comme fondement du bonheur, autrement dit à l'aspect discursif, mais aussi à l'aspect structurel et politique. Somers ne remet pas seulement en question les discours qui entourent la famille, mais la famille en elle-même en tant qu'institution au service d'un système et donc la forme de micro-organisation sociale qu'est la famille dans la modernité. Nous proposons d'aller observer de plus près cette perspective.

Dans le cas de *La mujer desnuda*, la famille comme élément central de l'organisation sociale est perceptible dès la présentation du village :

Para entonces, la población entera había sido puesta en estado de alarma. El aflautado grito histérico de los hermanos fue desapareciendo en las voces del caserío que se abrió de golpe como si algo sobrenatural lo hubiera sacudido por lo bajo. Eran unas pequeñas viviendas no carentes de gracia, a pesar de los jardinillos convencionales todos con su árbol delante, y la ingenua disposición de damero tirado a regla. En conjunto, parecía haber nacido al mismo tiempo respondiendo a una necesidad colectiva, cierta urgencia que no permite distraerse en banalidades urbanísticas. Al frente los campos de labor, con cierta pulcritud de cromo. Detrás, formando parte de la vida familiar de cada grupo los establos. Trascendía de allí el olor personal del pueblo, un vaho de maternidad, leche, paja y estiércol del que era imposible liberarse. Luego, y separados de éstos por un camino casi sin hollar, pues la calle principal que desembocaba en la estación de ferrocarril distribuía casi todos los accesos, se encontraban unos huertos salvajes pertenecientes a otra generación muy anterior de moradores, de los que se tenían pocas noticias. La gente nueva toleraba su inutilidad sin decidirse ni a talarlos ni a concederles cuidado, más bien como una reserva para el crecimiento futuro. Fue en aquella sucesión vulgar de circunstancias, donde nunca ocurriera nada fuera de ordeñar las vacas, transportar los tarros al tren lechero, sembrar, casarse y tener hijos que harían después las mismas cosas,

---

<sup>202</sup> « Iba ya a colocar el pie en el rectángulo cultivado, cuando descubrió la casa tal brotada de la tierra. Era una construcción baja, frágil, con su luna por encima como las que ilustran los cuentos. » (Somers, 2009, p. 26).

incluso ir el domingo a la iglesia, morir, continuar pasándose el apellido, donde prendió la noticia de los gemelos, que nunca habían sido portadores más que de su pobreza de espíritu. (Somers, 2009, p. 42)

Le village est désigné comme un ensemble de maisons, habitée chacune par un groupe qui n'est pas spécifié dans un premier temps puis qui est mentionné comme famille. Ce qui est d'abord mis en avant c'est la nature « conventionnelle », donc la reproduction multiple d'un même modèle d'habitation sur une norme établie. Cette forme d'organisation architecturale et spatiale est directement attribuée à une « nécessité collective » et à une « urgence » qui ont impulsé cette naissance simultanée. L'emploi du verbe « naître » introduit l'idée de la nécessité de loger une population récemment arrivée – nous pouvons en déduire qu'il s'agit d'une explosion démographique due à un processus migratoire et / ou à une vague de naissances. Dans les deux cas, l'organisation spatiale est pensée de manière à ce que chaque famille dispose de son espace domestique privé ce qui veut dire que l'espace du village est pensé à partir d'une tension entre la sphère privée et la sphère public mais aussi que la structure familiale est au fondement de l'organisation de cette micro-société à laquelle nous avons accès et qui fait donc écho à l'organisation sociale dominante de la modernité hétéropatriarcale et capitaliste. La concentration des habitations renvoie aussi au maintien de l'ordre – renforcé par le contraste avec les « potagers sauvages » des « occupants » antérieurs – puisque la proximité favorise la surveillance et le contrôle tout en conservant un espace domestique privé qui permet la reproduction de l'institution familiale.

Le village est aussi désigné par l'odeur qui y règne et qui est elle-aussi, dans un premier temps, liée à la maternité – « un souffle de maternité et de lait<sup>203</sup> ». L'impossibilité de se libérer de « l'odeur personnelle du village » peut aussi se lire comme une métaphore de l'impossibilité d'échapper aux normes et à l'isolement contraignant de la vie dans une campagne qui est à la fois isolée du référent de la modernité, à savoir la ville, et soumise à une organisation d'hyper contrôle due à la proximité des uns et des autres répartis autour de l'unique rue principale. L'espace habité apparaît donc comme doublement contraignant. Dans ce cadre, la gare ferroviaire est à peine mentionnée et si c'est bien elle qui pourrait faire le lien avec la ville et donc la modernisation de la société, elle n'est en réalité plus mentionnée dans l'œuvre et même Rebeca Linke, qui semble être la seule à avoir pris le train dans l'œuvre comme si tous les habitants n'étaient jamais sortis de ce village, n'a pas utilisé la gare puisqu'elle est descendue

---

<sup>203</sup> « vaho de maternidad, leche ».

en pleine voie. Tous ces éléments donnent donc l'impression d'un espace en huis-clos qui est pourtant pénétré/envahi par des éléments de modernité dont il ne sait quoi faire. Les habitants eux-mêmes sont probablement des immigrants qui remplacent les populations autochtones, mais qui ne jouissent pas des privilèges de la modernité urbaine et qui se retrouvent confrontés à une série de « désaccords de la modernité<sup>204</sup> ». Cette fracture est caractéristique de la modernité dont la dynamique d'urbanisation et d'industrialisation n'a cessé de creuser un fossé encore existant aujourd'hui entre villes et campagnes dans la plupart des pays construits à partir de ce modèle.

Quant à la partie des terrains inutilisés, elle forme une « réserve pour une croissance future » qui dénote clairement la logique de reproduction garantie par une organisation centrée autour de la famille nucléaire comme organe central du fonctionnement de la société et de son avenir. La centralité de cette question est encore plus évidente quelques pages plus loin lorsque le fantasme de Rebeca Linke déchaîne les passions dans les chaumières :

de allí a nueve meses nacerán casi a un tiempo tantos niños juntos que el pueblo no dará abasto para contener los vagidos ni el cura para los bautizos, piensa. Habrá que recurrir al ensanche utilizando los huertos viejos. Al fin podrá entenderse la famosa reserva de futuro que muchos no habían captado con respecto a las quintas salvajes. La noche fosforescente de una mujer, concluye desabrochándose con lentitud la bata, equivaldría a miles de las atemperadas sesiones nocturnas con que ellas, por puro instinto de economistas sin teorías, a ritmos regulares de castidad y celo, midieran hasta entonces el crecimiento racional de la comarca. (Somers, 2009, p. 51)

De nouveau nous pouvons observer la centralité de la famille nucléaire dans l'organisation spatiale et sociale. Ce sont les naissances, issues des couples mariés, qui impriment le rythme de la vie sociale et qui conditionnent les modalités d'occupation de l'espace. Les pensées de la femme de Juan, énoncées au futur de l'indicatif – alors qu'en espagnol le subjonctif est très fréquemment employé sous-entendant la probabilité pour des situations futures et que dans cette œuvre en particulier l'emploi du conditionnel est particulièrement fréquent – souligne la certitude et donc le caractère inéluctable et naturel de la reproduction. La reproduction est ensuite présentée comme quelque chose qui est en permanence contrôlé. Comme l'indique la citation précédente, ce sont les femmes qui se doivent d'effectuer ce travail forcé pour le bon fonctionnement du groupe, dans ce cas « le canton ». Le rôle que Rebeca Linke joue dans ce

---

<sup>204</sup> Nous recommandons la lecture de l'ouvrage *Desencuentros de la modernidad*, de Julio Ramos (2021 [1981]).

contexte est celui de l'étrangère qui génère le chaos dans l'organisation normée et normative du groupe social. C'est à cause d'elle, selon la femme de Juan, que la dérégulation de la démographie va avoir lieu. Mais nous comprenons également que l'impératif de régulation de la population, qui retombe sur les femmes comme une charge supplémentaire, est une des nombreuses formes d'oppression générée par le système hétéropatriarcal et capitaliste qui exige une reproduction constante tout en la contrôlant de près selon un fonctionnement « rationnel ».

Les oppressions que perpétue l'institution de la famille en tant qu'institution du système hétéropatriarcal affectent fortement les femmes qui voient leur rôle restreint quasi exclusivement à l'espace domestique et aux tâches qui sont liées à cet espace et à la maternité. Le caractère systémique est souligné par exemple lorsqu'est décrite la première scène de viol et qu'il est explicité que « évidemment il se passait la même chose dans les autres maisons du village<sup>205</sup> » (Somers, 2009, p. 48). À plusieurs reprises les femmes subissent la violence de leur mari comme on peut le voir dans les scènes qui représentent des violences conjugales dans les foyers de Nataniel et Antonia (Somers, 2009, p. 28-32) et d'Antonia et Juan (Somers, 2009, p. 47-52). La violence rejoint l'absence d'amour dont nous avons parlé précédemment et débouche sur l'expression de la rage et de la frustration qui semblent être les seuls sentiments possibles face à l'indifférence et à l'ennui qui caractérisent le mariage tel que le représente Somers :

Con desprecio y con rabia vio acercarse de nuevo a su mujer. [...] “Es como la marca de un cuadro en la pared, cuando ya nadie puede recordar cómo diablos sería el retrato - gruñó escupiendo lejos el individuo-. Pero no hablará, por suerte no acostumbra, supe quebrarla a tiempo hace ya muchos años”, terminó monologando mientras buscaba asiento en el árbol caído. (Somers, 2009, p. 35-36)

Nous développerons davantage les questions de violence conjugale dans la sous-partie dédiée aux relations intra-familiales du chapitre sur le système des personnages. Ce qui nous intéresse ici est de montrer que Somers représente la famille comme une institution oppressive qui n'a rien à voir avec le mythe que la modernité hétéropatriarcale et capitaliste a construit.

Dans ce que propose Somers, les hommes aussi subissent l'oppression liée au mariage et à la famille. Dans *La mujer desnuda*, les maris semblent être en proie à une frustration liée à la contrainte extrême que représente la famille nucléaire et les contraintes qui y sont associées –

---

<sup>205</sup> « desde luego que ocurriendo lo mismo en las demás casas del pueblo » (Somers, 2009, p. 48).

comme le travail harassant<sup>206</sup>. Dans cette œuvre, les contraintes liées à l'institution de la famille nucléaire<sup>207</sup>, s'expriment différemment chez les hommes et les femmes et c'est là qu'intervient la représentation des rôles de genre. Chez les hommes tout cela se traduit par la violence et l'usage de la force, monopole que l'État leur délègue et qui implique des stratégies de domestication et de soumission envers les femmes – comme l'indique le verbe « briser<sup>208</sup> » dans le passage cité antérieurement, chez les femmes cela se traduit par une forme de disparition. Il ne s'agit évidemment pas pour Somers de légitimer ce discours et cette répartition, mais plutôt de mettre le doigt sur un dysfonctionnement et sur la manière dont les oppressions structurelles se traduisent concrètement dans le quotidien des personnes. Nous y reviendrons plus en détail dans la partie sur les personnages, mais notons déjà que toutes les représentations des familles dans *La mujer desnuda* obéissent à ce schéma-là ce qui sous-entend qu'il s'agit d'un modèle normatif dominant. Le fait que les deux membres du mariage à l'origine de la famille nucléaire souffrent de ce modèle de fonctionnement va dans le sens d'une critique structurelle de la famille en tant qu'institution. Nous l'avons dit, Somers ne cherche pas à dénoncer le dysfonctionnement d'un cas particulier de famille, mais elle cherche au contraire démonter le mythe du modèle de famille fonctionnel en montrant qu'il s'agit d'un mode de production systémique qui entraîne des modalités de fonctionnement violentes et injustes, profondément inégalitaires, où les privilèges des « Un » (Delphy, 2008) – même réduits dans le cas des classes populaires – permettent la reproduction des rapports de production. C'est, selon nous, la raison pour laquelle elle insiste à plusieurs reprises sur le caractère collectif de ces violences (avec deux scènes détaillées et plusieurs mentions au fait qu'il se passe la même chose dans les autres foyers). Somers indique donc que le système patriarcal est un système dans lequel personne n'échappe à l'oppression et que ces oppressions se complexifient selon le genre et la classe.

Dans *De miedo en miedo...*, la famille nucléaire est aussi présentée comme une forme d'oppression des individus. Les scènes décrites sont différentes dans les actions, mais les nœuds et les dynamiques sont similaires. Il s'agit là aussi d'un homme qui vit les obligations qui pèsent

---

<sup>206</sup> Armonía Somers souligne à plusieurs reprises l'enjeu de classe que nous nous devons de prendre en compte dans l'expression des différentes oppressions et des formes selon lesquelles elles se matérialisent. Telle qu'elle la présente, la violence symbolique et physique est accrue par l'accumulation des oppressions.

<sup>207</sup> Lorsque nous parlons d'institution de la famille nucléaire, nous ne la considérons pas comme institution autonome mais comme un « appareil idéologique » (Althusser, 1970) du système hétéro-patriarcal et capitaliste, qui fonctionne comme un relai des rapports sociaux de production établis suivant le « contrat sexuel » (Pateman, 2010 [1988]).

<sup>208</sup> « quebrar ».

sur lui en tant que « bon père de famille »<sup>209</sup> – pourvoir au bon fonctionnement du foyer par l’apport économique, notamment – comme une contrainte qui restreint fortement sa liberté.

La femme, elle, est toujours associée à l’enfant (qui est d’ailleurs présenté comme uniquement sien : « la femme, son fils<sup>210</sup> » (Somers, 1965, p. 41) et son rôle se limite à accomplir des tâches domestiques, sociales – comme l’accueil des invités – ou encore les services sexuels. Nous n’avons pas accès aux pensées de la femme du protagoniste ce qui produit une forme d’effacement de celle-ci et le narrateur-protagoniste, quant à lui, exprime sa frustration et sa lassitude vis-à-vis du cadre familial, à de nombreuses reprises. Comme nous l’avons remarqué pour *La mujer desnuda*, l’amour est totalement absent et les contraintes dominent.

-“De modo que por lo que saco en conclusión un matrimonio defensivo – dijo para empezar en su oficio devorador – algo como esos campos estériles que hay que extender alrededor de las heridas”.

-“Sabes de todo y cómo me desnuda. Pero ya ves en lo que terminó, fabricarse un escudo con la última en llegar, esconderse tras él, buscar algunos testigos y poner el cuello”.

-“Hubiera querido presenciar la ceremonia. No te concibo en la situación, harías un novio medio raro, entre el que quiere y no quiere. Pero que es más lo que no quiere”.

-“Voz de tajo experimental, olor a laboratorio, claro que lo que estás diciendo es lo cierto. Si hasta me estuve por echar atrás. Hubo un momento de oscilación que nadie percibió como de aire apenas colado que mueve la luz de un candil. Pero ya entre mi hermano y los demás habían elogiado la piel como de raso de mi novia extranjera, y yo estaba inflado con eso. Me prendí entonces de la mesa y me dije: cobarde, desertor, firmarás de una vez por todas”.

-“Y firmaste por una piel y algunas otras cosas...”

-“Sí, cierta semilla que se me había caído sin querer adentro suyo y que iba a ser la otra cara del escudo. Saqué entonces la estilográfica del bolsillo, y con rabia porque su pluma no escribía con el trazo grueso que a mí me da placer, me lancé ciegamente prendido de su mango espacio abajo, se abiera donde se abiera el paracaídas”. (Somers, 1965, p. 56-57)

---

<sup>209</sup> Renvoyer à *En bons pères de famille*, Rose Lamy.

<sup>210</sup> « la mujer, su hijo » (Somers, 1965, p. 41).



Dans cet extrait nous apprenons que la cause du mariage est la grossesse non désirée. Le mariage est donc présenté ici comme une forme de mise aux normes, une remise en ordre de la déviation qu'est le coït, et encore davantage la procréation, hors mariage. Le mariage n'est donc plus ce qui permet d'éviter l'action déviante comme il est généralement présenté, mais ce qui permet de normaliser une situation qui n'est pas conforme aux règles morales.

Dans cette œuvre aussi, il y a une scène de viol conjugal. Moins détaillée et moins explicite que dans *La mujer desnuda*, ce qui s'explique certainement par le fait qu'elle est narrée depuis la perspective du narrateur-protagoniste qui ne la perçoit pas comme telle, mais, depuis une perspective biaisée par la culture patriarcale, comme quelque chose de naturel. La répartition des rôles genrés dans le couple marié, narrée depuis la perspective de ce narrateur-protagoniste, souligne le mal-être de l'homme et oblitère complètement les pensées, les émotions, les ressentis et les sentiments de la femme. Cette perspective peut sembler étonnante lorsque nous proposons une lecture féministe de l'œuvre de Somers, mais en réalité il nous semble que cela va dans le sens de ce que nous cherchons à montrer, à savoir que Somers cherche à rendre visible des dysfonctionnements structurels liés à la modernité qui prend place dans le système cishétéropatriarcal et capitaliste. Autrement dit, le fait que nous n'ayons à aucun moment accès aux pensées de la femme du protagoniste peut aussi être lu comme une mise en scène de son effacement réel dans la société. Le fait que le protagoniste perçoive comme normal / naturel de forcer sa femme à avoir une relation sexuelle, la répartition des rôles aussi insatisfaisante soit-elle pour lui-même, permet de mettre en lumière le fait que de nombreuses choses perçues comme naturelles sont en fait des construits sociaux qui pourraient être remis en question, déconstruits et reconstruits autrement. Autrement dit, Somers rend visibles certains mécanismes en lien avec des comportements et modèles de fonctionnement naturalisés pour en souligner l'absurdité. Elle le fait par ailleurs en soulignant les problématiques que ces comportements et modèles de fonctionnement soulèvent pour l'ensemble des personnes impliquées dans ceux-ci. Cela était visible dans *La mujer desnuda* lorsqu'elle montrait avec force détails la double peine subie par les femmes et épouses de classe populaire (conditions de travail et violence conjugale) et elle le fait à nouveau dans *De miedo en miedo...* de manière plus indirecte car médiatisée par la perspective de ce narrateur-protagoniste qui s'exprime depuis ses propres privilèges tout en étant lui-même « victime » de ce système. La famille n'est qu'un micro-groupe qui reproduit des dynamiques sociales qui ont lieu à plus grande échelle et qui se reproduisent dans la cellule familiale. En ce sens, ce que développe Somers est une forme d'« humanisme existentialiste » (Sartre, 1946). Elle décrit la modernité dans ses contradictions et contraintes liberticide à travers

la représentation de multiples oppressions. Selon nous, elle croise les perspectives existentialistes et anarchistes pour à la fois mettre au centre la réflexion sur la liberté et le rôle des institutions dans cette question. La famille est une des institutions qui maintient et reproduit ces oppressions et elle est fondamentale parce qu'étant une cellule extrêmement réduite c'est elle qui peut exercer le contrôle le plus fort. Elle est donc un appareil absolument fondamental dans le maintien de l'ordre et, selon nous, Somers s'attache à montrer à quel point elle est néfaste car contraignante et oppressive dans la quête de liberté des êtres modernes – qui s'oppose à la quête de liberté individuelle au fondement des idéaux de la modernité.

### **3. Corps et « valeur par le travail »**

Un autre axe fondamental de la réflexion sur la liberté dans la modernité est la question du travail qui est par ailleurs très liée à celle de la famille, selon la perspective qu'adopte Somers. Lorsqu'elle se centre sur des familles dans *La mujer desnuda*, elle présente les personnages selon leur condition socio-professionnelle (par exemple, « le bûcheron », (Somers, 2009, p. 28 ; p. 33) ; « la bûcheronne » (Somers, 2009, p. 28 ; p. 36)) qui induit un état physique et émotionnel détérioré avec « cette fatigue sacrée des animaux de labeur qui ont pour seule trêve l'effondrement dans le sommeil<sup>211</sup> » (Somers, 2009, p. 25). Ce faisant, elle introduit la question de la classe sociale et de la manière dont les oppressions systémiques de classe engendrent de nouvelles oppressions à l'intérieur même de la cellule familiale. La complexité des oppressions subies par les femmes de classe populaire, mariées et mères, est parfaitement explicitée lorsque la voix narrative, adoptant la perspective de la femme de Juan, qui est sur le point de subir un viol conjugal, pense : « l'humillient d'abord, en lui rappelant sa réalité usée de travailleuse, mère de deux enfants<sup>212</sup> » (Somers, 2009, p. 51). Somers rend visible la tension entre ce que la société exige des femmes – essentiellement, la procréation et l'enfantement – et l'effacement de celles-ci en tant que sujets potentiels une fois leur travail accompli. De plus, elle croise explicitement les oppressions de genre et de classe depuis la perspective de la femme qui les subit.

Le travail – labeur – n'est concrètement représenté qu'une seule fois dans *La mujer desnuda*, mais il est surtout évoqué à travers la pénibilité qu'il suppose par sa dureté et par la contrainte

---

<sup>211</sup> « ese cansancio sagrado de los animales de labor que tienen por única tregua el derrumbe del sueño » (Somers, 2009, p. 25).

<sup>212</sup> « la humillan antes, recordándole su gastada realidad de labradora, madre de dos niños » (Somers, 2009, p. 51).

qu'il implique au quotidien à tel point qu'il devient un élément qui conditionne entièrement la vie des personnages même lorsqu'ils ne sont pas en train de travailler. Ce ne sont pas tant les heures passées à travailler qui sont évoquées que l'impact du travail sur les heures non travaillées, sur la capacité à vivre. Ainsi, comme l'explique María Luisa Femenías, le travail apparaît comme une « séquelle qui mène à l'abrutissement<sup>213</sup> » (Femenías, 2002-2003). Dans cette œuvre, c'est le travail du champ, manuel et physiquement éprouvant, qui est surtout évoqué.

Dans *De miedo en miedo...*, cette question-là est aussi abordée, bien que d'un point de vue radicalement différent. Le narrateur-protagoniste raconte la mort de son père survenue lorsqu'il était encore très jeune et explique les conséquences de cette mort : « Et aussi que le jour où à cause de cette mort, j'avais dû descendre de classe sociale et commencer le travail de pousser les bagages de l'hôtel<sup>214</sup> » (Somers, 1965, p. 24). Comme nous le disions, la perspective est radicalement différente, le ton est détaché et le narrateur-protagoniste ne laisse paraître aucun affect<sup>215</sup>. Seule transparait la pénibilité impliquée par le changement de classe sociale dû à la mort du père du locuteur<sup>216</sup>. Ici la question du travail est explicitement liée à la question de la classe sociale ce qui n'était pas le cas dans *La mujer desnuda*. Nous pensons qu'il s'agit en grande partie du fait que les discours de classe se sont essentiellement développés autour de la question ouvrière et donc urbaine – bien plus qu'autour de la condition paysanne –. La classe sociale est évoquée à plusieurs reprises dans l'œuvre, d'une part pour évoquer les conditions de travail et d'autre part, elle est associée à des comportements type.

---

<sup>213</sup> « secuela de embrutecimiento » (Femenías, 2002-2003, p. 14).

<sup>214</sup> « Y que también el día en que a causa de esa muerte tuve que bajar de clase social y empezar con el trabajo de empujar el portamaletas del hotel » (Somers, 1965, p. 24).

<sup>215</sup> Nous avons dit juste avant que les personnages de *La mujer desnuda* n'éprouvaient rien – neurasthénie – ici l'absence d'émotions/sentiments nous semble être due à d'autres causes et avoir un impact radicalement différent. La neurasthénie des personnages de LMD est narrée depuis la perspective de la protagoniste – qui n'est donc pas concernée et seulement témoin – et cette neurasthénie semble due à une forme d'épuisement psychique et physique. Dans le cas du narrateur-protagoniste de DMEM, dans ce cas précis, il évoque un souvenir passé. Il s'agit donc d'un discours qu'il construit pour raconter un souvenir qui remonte à un passé relativement lointain. Le détachement émotionnel peut donc être lié à la distance temporelle. Mais il s'agit aussi d'un narrateur qui adopte ce ton de manière générale, donc une forme d'attitude face au monde qui renvoie essentiellement à l'absence de sens éprouvée par le protagoniste. Ici, ce n'est pas tant l'aspect émotionnel qui est envisagé, puisque de toute façon ce narrateur-protagoniste se refuse à laisser transparaitre tout autre émotion que la frustration ou la lassitude, mais plutôt des aspects concrets du travail salarié qui étaient quasiment totalement passés sous silence dans LMD.

<sup>216</sup> Un détachement et une mise en scène qui rappellent d'ailleurs fortement l'incipit de *L'Étranger* d'Albert Camus dans lequel Meursault évoque la mort de sa mère sans laisser transparaitre aucun sentiment ou émotion si ce n'est la pénibilité.

L'humanisme dont parle Echeverría est un système de domination de l'humain sur tout ce qui est Autre (Echeverría, 2011, p. 80). Dans la modernité capitaliste et patriarcale, l'« Un » (Delphy, 2008) est l'homme cis-genre et hétérosexuel. Tout le reste est considéré comme Autre, comme pouvant être défini seulement par rapport à l'Un. Donc, ce système de domination et d'exploitation doit être considéré de manière plus généralisée et à la fois plus spécifique en tenant compte du genre, de la classe et de la race. Autrement dit, une catégorisation est opérée sur l'ensemble du vivant considéré comme des ressources potentielles ou factuelles. Si les êtres humains sont dans les catégories les plus favorisées, il n'en reste pas moins qu'il y a une hiérarchie selon des facteurs de race, de genre et de classe. Les humains, comme l'explique Echeverría, sont partie intégrante du système, indépendamment de leur volonté : « La masse de la population nationale se retrouve engagée dans une entreprise historico-économique, l'État, dont le contenu central est “le développement de l'enrichissement commun” comme croissance égalitaire de la somme des fortunes privées en abstracto<sup>217</sup> » (Echeverría, 2011, p. 83). Il y a notamment une valeur centrale qui est la « loi de la valeur par le travail<sup>218</sup> » (Echeverría, 2011, p. 84) qui consiste donc à donner de la valeur aux personnes selon si elles travaillent ou non (bien que certains, les plus favorisés, qui disposent d'un capital économique significatif sans avoir à travailler, échappent à cette loi)<sup>219</sup>. Le travail, valeur centrale de la vie moderne, est un des axes par lesquels la modernité est représentée dans les œuvres de notre corpus. L'extrait suivant est extrêmement intéressant pour travailler la manière dont la modernité est thématisée et permet d'observer la manière dont les différents axes de la modernité s'entrecroisent. C'est un passage de trois pages dans lequel le narrateur-protagoniste revient sur les travaux effectués

---

<sup>217</sup> « La masa de la población nacional queda así involucrada en una empresa histórico-económica, el Estado, cuyo contenido central es “el fomento del enriquecimiento común” como incremento igualitario de la suma de las fortunas privadas en abstracto. » (Echeverría, 2011, p. 83).

<sup>218</sup> « ley del valor por el trabajo » (Echeverría, 2011, p. 84).

<sup>219</sup> El economicismo se origina en la oportunidad que abre el fundamento de la modernidad de alcanzar la igualdad, en la posibilidad de romper con la transcripción tradicionalmente inevitable de las diferencias cualitativas interindividuales como gradaciones en la escala de una jerarquía del poder. El economicismo reproduce, sin embargo, sistemáticamente, la desigualdad. “Tanto tienes, tanto vales”, la pertinencia de esta fórmula abstracta e imparcial, con la que el economicismo pretende poseer el secreto de la igualdad, descansa sobre la vigencia de la “ley del valor por el trabajo” como dispositivo capaz de garantizar una “justicia distributiva”, un reparto equitativo de la riqueza. Sin embargo, la puesta en práctica de la “ley del valor”, lleva al propio economicismo, contradictoriamente, a aceptar y defender la necesidad de su violación; debe aceptar, por encima de ella, que la propiedad sobre las cosas no se deja reducir a la que se genera en el trabajo individual. Tiene que hacer de ella una mera orientación ocasional, un principio de coherencia que no es ni omniabarcante ni todopoderoso; tiene que reconocer que el ámbito de acción de la misma, aunque es central e indispensable para la vida económica moderna, está allí justamente para ser rebasado y utilizado por parte de otros poderes que se ejercen sobre la riqueza y que nada tienen que ver con el que proviene de la formación del valor por el trabajo. Tiene que afirmarse, paradójicamente, en la aceptación del poder extraeconómico de los señores de la tierra, del dinero y de la tecnología. (Echeverría, 2011, p. 84)

durant sa jeunesse. Nous allons citer l'extrait dans son intégralité puis nous l'analyserons car, au-delà des détails de chaque situation professionnelle c'est aussi la manière dont les différents éléments s'enchainent et comment l'ensemble est récupéré dans le discours sur la modernité qui nous intéresse :

¿Es que te le escapaste directamente a la librería? Una especie de temor supersticioso empezó a sacudirme, y el cuadro que estábamos enfrentando a oscilar como si hubiese temblor de tierra. Me había prometido a mí mismo **no mirar nunca hacia esos tiempos al salir de aquel infierno**. Pero ella estaba ávida de mis noticias ese día, se le notaba circular la sed bajo la piel, y su fuente eran mis andanzas interminables.

-Comencé a trabajar en las Anilinas – le dije desvaídamente – porque eso me pareció mejor que todo lo demás que se podía hacer al llegar aquí, donde se empieza por una sola comida al día, luego se baja a lo que se vende al paso y café, para terminar en el azúcar que fue quedando en el bolsillo desde las buenas épocas.

-Y porque Anilina es un nombre sugestivo, como de mujer de todos colores -agregó ella por su cuenta, **queriendo fabricar poesía a la fuerza**-. Espera -dijo aún- el hombre que te recibió se llamaría **Colorión, eso hace juego**.

Yo lo recordé con pavor. Manchado de arriba abajo era, sí, algo de eso. Pero como **un arco iris equivocado en un cielo de guerra**.

-Entonces el Colorión -empecé a decir adoptando el nombre- que no tenía la carnadura de los demás mortales, me enseñó una **marmita como de conocimientos de un curandero** y me dijo: “Es preciso destornillar periódicamente la tapa y apretar con este remo eso que se ve ahí dentro, de manera que suelte en lo posible el contenido”. Hizo una presión para ponerme al corriente del asunto, luego me miró en forma extraña y siguió apretando. Vi, entretanto, que le faltaba algo, pero no alcancé a descubrir qué cosa. “Y si sale el vapor demasiado de golpe, ahí hay una ventana para respirar mientras dure el mareo. **El mareo o lo que sea – añadió – incluso perder lo que nos haga más falta...**” Le volví a mirar. Tenía un ojo de menos. **El demonio de la marmita** debía haber alargado su tenedor y el ojo de Colorión descendido en la punta. Otros Coloriones menores se paseaban al lado mío, mirando con cierta burla en diagonal mi estampa como para galán de cine venida tan a menos. Vi que a uno de ellos lo que le faltaba era una mano. **El antropófago de la cuba**, imaginé. Primero se la despelleja, luego viene la infección, después lo otro... En medio de todo aquello, comencé a ir y venir como un saltamontes de la marmita al lavabo, del lavabo a la ventana. Me había vuelto el viejo amor por mis manos, mis pulmones. Y así, **cuando empezaba a salir la anilina por el caño, era mi**

**sangre la que se iba.** Y yo quedaba vacío, adelgazado como un saco que ha perdido las cosas por un agujero. Y sin embargo lo desafié todo durante meses.

Ella me miró con unos ojos en los que parecía cuajar la lluvia.

-No es nada -le dije- sólo que ya no lo contaré a nadie más. Si acaso, puede ser que me detenga en el asunto de las tomas fotográficas callejeras.

-Pero es que eso no está permitido, creo -dijo indicándome cambiar de cuadro-.

-Había que cuidarse de la policía, que también trataba de no vernos como este guardián de museo. ¿O pensarás que habrá estado ahí cincuenta años para no reconocer que nuestros ojos andan ausentes? **Dime – le pregunté - ¿desde mis tranvías para acá, tiene o no sentido todo eso que a uno le ocurre, ir de cosa en cosa, de gente en gente, de nada en nada?**

-Según en lo que desemboque – me respondió dejándome como siempre colgado de mí mismo-. ¿Y cómo era lo de las fotos?

-El asalto al candidato empezaba bastante tiempo antes de chocar con su cabeza. Era necesario reconocer cierta predisposición natural a querer contemplarse, a abusar del espejo. Y luego de eso venía el enfoque, no muy simple tampoco. Porque a bien de mantener la distancia con alguien que se desplaza es necesario que uno marche hacia atrás el mismo tiempo.

**-Y justamente allí están los que también avanzan** – dijo ella como si hubiese compartido mi habitación y mi trabajo en aquellos días-.

-Y hasta quienes nos lo hagan recordar clavándonos un paraguas de punta por la espalda... Yo usaba entonces cierto abrigo muy snob, una capa forrada en tela a cuadros...

-Que ya podría decirte a qué olía, de dónde la habrías traído.

-Esas fueron las palabras de mi hermano cuando bajé del avión luego de aquel viaje. Pero debo dejarte ya – agregué mirando el reloj – tenía olvidada una cita.

**-Otro chalet – comentó** ella tomando con humor mis complicaciones-.

Salimos a la calle con sólo dos cuadros en el haber. Y la dejé con su mano levantada en el espejo del retrovisor, entreverándose en aquel mundo patas arriba de la que ella parecía ser la única antípoda.

-Otro chalet, sí – dije cuando ya no podría oírme, arrancando violentamente-. Y otro pretexto para postergar un poco más algún capítulo, esos de cortar el hilo, quitar un trozo del ser inconfesable y añadir lo que siga. (Somers, 1965, p. 49-52)

Comme c'est souvent le cas dans cette œuvre, la femme de la librairie est une adjuvante de la narration. C'est à partir de ses questions que le narrateur développe son récit. Ici, ce sont les questions de cette femme qui amènent le narrateur-protagoniste à se replonger dans son passé qu'il qualifie d'« enfer ». Le ton supposément détaché du narrateur « vaguement » introduit d'emblée une tension entre l'apparence que celui-ci tente de maintenir et la panique émotionnelle qu'il ressent en se remémorant cette période de sa vie. La question initiale qui implique une trajectoire directe donne lieu à l'exposition des méandres qu'a emprunté le narrateur-protagoniste. La lutte constante – et vaine ? – face à l'adversité qui est décrite rappelle clairement celle de la picaresque et un de ses exemples le plus connu, *el Lazarillo de Tormes*. Ici, l'évocation finit sur ces mots ironiques « medrar etc ... » qui introduisent une vision résolument critique du discours qui défend le modèle du self-made man comme exemple de réussite. En effet, les options qui s'offrent au narrateur-protagoniste semblent être toutes plus terribles les unes que les autres, comme un *Lazarillo* des temps modernes qui échappe à un prêtre prédateur pour tomber dans la pauvreté la plus rude et tenter de s'en sortir avec un travail qui consiste en une lutte incessante entre la vie et la mort avant de partir vers d'autres horizons et d'obtenir un travail illégal.

Dans ce passage qui insinue plus qu'il ne décrit des conditions de travail inhumaines la force poétique et la force évocatrice sont convoquées. La première suit le geste initié par la femme qui tente de « fabriquer de la poésie par la force<sup>220</sup> » et donne des formulations comme « un arc-en-ciel égaré dans un ciel de guerre<sup>221</sup> » (Somers, 1965, p. 49). La force évocatrice fait davantage appel aux procédés du conte avec un lexique qui renvoie à cet imaginaire culturel comme la mention « le démon de la marmite<sup>222</sup> » qui devient, par un effet de gradation, « l'anthropophage du tonneau<sup>223</sup> » (Somers, 1965, p. 50) et qui, en même temps, contribue à travailler l'ambiance monstrueuse voire inhumaine introduite par la mention à l'enfer qui est visuellement complétée par les vapeurs.

---

<sup>220</sup> « fabricar poesía a la fuerza » (Somers, 1965, p. 49).

<sup>221</sup> « un arco iris equivocado en un cielo de guerra » (Somers, 1965, p. 49).

<sup>222</sup> « el demonio de la marmita » (Somers, 1965, p. 50).

<sup>223</sup> « el antropófago de la cuba » (Somers, 1965, p. 50).

La mention des « Anilinas », les teintures, avec une majuscule renvoie à la fois à un domaine voire à une entreprise dont la prédominance et l'omniprésence en aurait fait un nom commun constitutif de l'imaginaire social d'une époque et d'un lieu. Le travail avec des produits toxiques de l'industrie chimique des colorants est un élément central de la modernité, qui s'inscrit dans l'industrialisation coloniales. Cette industrie est déterminante pour la prospérité de l'État, mais, en même temps, extrêmement toxique pour les ouvriers et matérialise ainsi les contradictions de la modernité. Le nom, « Anilinas », écrit avec une majuscule et associé à l'invention du nom du personnage « Colori3n », devient par ailleurs un procédé de fictionnalisation de la réalité comme forme de médiation de l'indicible. En effet, cette « poésie par la force<sup>224</sup> » (Somers, 1965, p. 49) renvoie à l'idée que la réalité que raconte le narrateur-protagoniste est tabou, dérangeante, violente et qu'une médiation est nécessaire à sa verbalisation. L'aspect fantastique, introduit par l'image du chaudron dans un environnement reclus et rempli de vapeurs, dans lequel évolue la figure de Colori3n qui, tel qu'il est décrit, s'assimile à l'image de la sorcière dans les contes, ne fait que souligner la toxicité de ce travail. Dans la friction entre la norme établie et ce qui est raconté, le recours à la fiction semble nécessaire à dépasser la seule contradiction et à créer un espace dans lequel l'indicible devient dicible. Le discours fictionnel incarne le tiers-lieu qui accueille la friction et la reconfigure comme élément potentialisateur de l'esprit critique<sup>225</sup>.

La découverte progressive de Colori3n nous plonge progressivement – et toujours depuis la dimension fictionnalisée qu'implique ce nom – dans la réalité que constitue le travail dans les colorants. La focalisation sur les taches puis l'étrangeté inquiétante du personnage jusqu'à l'identification de l'absence d'un 3eil et d'une main maintient la scène dans une ambiance proche du merveilleux ou du fantastique et fait de ce personnage l'incarnation de l'inhumanité de ce travail. De plus, la multiplicité des « otros Coloriones menores » qui fait du nom propre un nom commun – mais toujours avec la majuscule – est l'incarnation du système de production industriel et de cette « époque de la reproductibilité technique » (Benjamin, 2013 [1939]) qui anonymise et aliène.

L'impact du travail sur le corps est matérialisé par l'amputation, mais aussi par la gangrène : « D'abord, c'est la peau qui s'arrache, ensuite vient l'infection, puis le reste...<sup>226</sup> » avec une

---

<sup>224</sup> « poesía a la fuerza » (Somers, 1965, p. 49).

<sup>225</sup> Il y a évidemment dans ce procédé une réflexion métalittéraire qui est, par ailleurs, très fréquente chez Somers, et dans laquelle l'autrice évoque sa vision de la fonction de la fiction.

<sup>226</sup> « Primero se la despelleja, luego viene la infección, después lo otro... ».



progression vers la désintégration physique et ce qui ne peut être dit et qui est vaguement mentionné comme « le reste ». Cette désintégration est mise en contrepoint avec « mon portrait, comme celui d'une star de cinéma, sur le déclin<sup>227</sup> » qui renvoie à l'imaginaire social de la modernité qui a échoué. Le rythme de travail effréné, et répétitif du narrateur-protagoniste animalisé qui « au milieu de tout cela, il commença à aller et venir comme une sauterelle de la marmite au lavabo et du lavabo à la fenêtre<sup>228</sup> », dit la matérialité physique du travail et peut aussi indiquer l'aliénation avec cette image qui rappelle celle du personnage des *Temps modernes* (Chaplin, 1936). L'animalisation<sup>229</sup>, comme dans d'autres œuvres de Somers, renvoie à l'oppression dont la sensation est renforcée par le mouvement répétitif dans un espace extrêmement étroit qui produit une sensation d'angoisse et qui est complétée par le jeu de respiration : « Et ainsi, quand l'aniline commençait à sortir par le tube, c'était mon sang qui s'en allait. Et moi je resté vidé, amaigri comme un sac qui a perdu les choses qu'il contenait par un trou<sup>230</sup> ». Le processus de déshumanisation se poursuit avec la réification introduite par la comparaison à « un saco ». Ce jeu de respiration est également présent à plusieurs reprises dans l'œuvre de Somers et implique la manière dont l'« autre » - qui peut être humain ou, dans ce cas, l'environnement dans lequel évolue le personnage concerné – dans le sens où le lien entre l'individu et ce qui l'entoure est insécable. Paradoxalement, cette situation d'aliénation génère une conscientisation du corps liée au risque de disparition comme l'exprime le narrateur-protagoniste lorsqu'il affirme que « le vieil amour pour mes mains, mes poumons, m'étais revenu » avec une touche d'humour caractéristique de l'écriture somersienne dans les moments les plus terribles, et qui apparaît comme une forme de médiation nécessaire à l'expression de la matérialité organique des enjeux de survie.

Dans le passage que nous venons d'analyser, nous avons pu voir comment la question du travail devient une question ontologique en ce qu'elle impacte directement l'humanité de l'individu et qu'elle ouvre une réflexion critique sur la place que trouve l'individu et sur les liens travail / individu dans une société qui a fait du travail une « valeur » centrale (Echeverría, 2011). L'individu, pour faire partie de la société, doit travailler, or ce travail conduit à un processus

---

<sup>227</sup> « mi estampa como para galán de cine venida tan a menos ».

<sup>228</sup> « en medio de todo aquello, comen[zó] a ir y venir como un saltamontes de la marmita al lavabo, del lavabo a la ventana ».

<sup>229</sup> Parmi les références qui peuvent être citées, le couple formé par Nataniel et Antonia qui est comparé à des « animaux de labour » (Somers, 2009, p. ) mais aussi le conte « Las mulas » (Somers, 2021 [1967], p. 263-275).

<sup>230</sup> « Y así, cuando empezaba a salir la anilina por el caño, era mi sangre la que se iba. Y yo quedaba vacío, adelgazado como un saco que ha perdido las cosas por un agujero ».

d'aliénation qui, s'il lui permet de faire partie de la société lui enlève paradoxalement son humanité et de vitalité. Évidemment, cette réflexion s'inscrit largement dans une réflexion de classe. Somers ne choisit pas n'importe quel travail pour mener cette réflexion. Elle choisit un travail aux conditions particulièrement inhumaines et qui condense certaines des caractéristiques centrales de la modernité qui sont généralement présentées de manière positive et qui ici sont présentées dans ce qu'elles ont de problématique. Ainsi, Somers va à l'encontre du discours de progrès en soulignant la dégradation non seulement des conditions de vie, mais aussi de l'humanité des individus sur lesquels reposent la vitesse croissante, la reproductibilité, le développement de l'offre marchande, etc<sup>231</sup>.

Le passage sans transition aux « photographies de rue<sup>232</sup> », un autre travail effectué par le protagoniste, dont la première chose que l'on apprend est qu'elles sont interdites dans une affirmation qui souligne le paradoxe avec la situation antérieure qui, elle, aussi inhumaine soit-elle, semblait totalement permise. Tout d'abord, rappelons que la photographie est un des emblèmes de la modernité du début du XX<sup>e</sup> siècle. Ensuite, l'impasse dans laquelle se trouve le personnage, entre un travail qui met la vie en jeu et un travail autonome, mais qui relève de l'économie clandestine, est une synthèse particulièrement efficace des tensions de la modernité capitaliste. Pour en revenir à l'écriture en elle-même, le passage abrupt de la description d'un travail à l'autre illustre bien le geste de la littérature de l'absurde qui consiste à se glisser dans les interstices pour déceler les frictions et contradictions du monde moderne, à ouvrir une révision critique de la normalité. De nouveau, la question de la classe sociale est mise sur le devant de la scène avec la confrontation entre celui qui doit se déplacer en marche arrière pour suivre le sujet à photographier et ceux qui avancent, que l'on peut lire en termes métaphoriques comme un rapport de force entre ceux qui vont à contre-courant, par choix ou par défaut, et ceux qui sont autorisés à disposer de l'espace public comme bon leur semble. Cette scène est une représentation de la répartition hiérarchique de l'espace public et s'inscrit plus largement dans une question centrale de l'œuvre de Somers : comment se faire sa place dans ce « monde à l'envers<sup>233</sup> » qui condamne davantage des photographies de rue qu'un travail aliénant ? Le modèle bourgeois, prédominant dans la modernité, est en ligne de mire dans une mise en abyme via l'objectif de l'appareil photo du narrateur-protagoniste, mais aussi dans la manière dont le

---

<sup>231</sup> Comme dans les photographies de Paz Errázuriz, Somers donne à voir la misère de certaines situations sans pour autant tomber dans le « misérabilisme ».

<sup>232</sup> « tomas fotográficas callejeras ».

<sup>233</sup> « mundo patas arriba ».

protagoniste s'efforce à coller aux images dominantes de la masculinité bourgeoise comme nous pouvons le voir dans l'adoption des codes vestimentaires – « un certain manteau très snob, une cape doublée d'un tissu à carreaux<sup>234</sup> ». Le travail est présenté, dans le discours de la modernité, comme la clé pour évoluer socialement. Ici, il est davantage présenté comme un frein à cette évolution puisqu'il génère l'épuisement de l'individu lié à une prise de risque constante et subie.

Le narrateur-protagoniste, interrompt ces évocations en mentionnant un rendez-vous auquel il doit se rendre pour visiter une nouvelle maison dans le cadre du projet d'achat décidé avec sa femme. Le projet d'achat de la maison individuelle est une représentation concrète de l'ascension sociale du protagoniste qui semble être passé d'un état de survie à un état où il peut se permettre d'envisager de devenir propriétaire et de gagner en confort au quotidien. Le passage de la question du travail, avec une évolution positive entre les deux emplois mentionnés à laquelle s'ajoute l'emploi relativement confortable qu'occupe actuellement le narrateur-protagoniste dans la librairie – semble aller dans le sens du discours dominant du travail comme moteur de l'ascension sociale. En effet, les enchainements de ce passage illustrent, à première vue, la progression du personnage jusqu'à sa capacité à toucher du doigt le modèle de vie (petit) bourgeois. Notons toutefois qu'à aucun moment ces anecdotes ne sont l'objet d'une quelconque valorisation, mais la situation actuelle du narrateur-protagoniste est plutôt présentée comme une nouvelle réalité qui remplacerait l'ancienne sans toutefois l'effacer puisqu'elle est encore présente comme une trace. C'est dans cette tension que nous percevons d'abord la critique à la modernité comme un modèle violent qui crée des traumatismes. En effet, le discours de progrès semble ne prendre en compte que le point d'arrivée, comme si celui-ci annulait tout ce qui avait existé auparavant. Somers, quant à elle, nous emmène dans les interstices de ce discours de progrès en faisant du présent de l'individu un continuum indissociable de son passé. Cela est répété en permanence dans l'œuvre à travers les multiples anecdotes qui renvoient au passé du personnage et qui sont donc encore d'actualité dans son esprit et par conséquent influencent son présent.

Dans son ensemble, le passage que nous venons d'analyser forme un continuum caractéristique de la modernité dans ce qu'elle a d'aliénant et de violent. La violence physique et la violence symbolique se matérialisent notamment dans le décalage entre les possibilités que semble ouvrir le discours de la modernité et la réalité qui semble dominée par des dynamiques

---

<sup>234</sup> « cierto abrigo muy snob, una capa forrada en tela a cuadros ».

d'oppression. La modernité, loin des discours de progrès présentés comme une ligne évolutive, semble dès lors prendre la forme d'un cercle vicieux alimenté par le progrès qui, en tant que valeur centrale de la modernité, participe à la justification de l'exploitation aliénante. Le modèle qui condense les valeurs de travail et de progrès est le modèle bourgeois, lui-même construit autour du modèle de la famille nucléaire formée à partir du couple cis-hétérosexuel.

#### 4. Le modèle bourgeois

Le modèle bourgeois apparaît de manière récurrente dans *De miedo en miedo...* comme un modèle de référence. C'est le modèle dans lequel le narrateur-protagoniste cherche à s'inscrire et nous comprenons, lorsqu'il fait mention des différents emplois qu'il a occupés, que l'objectif – au-delà de la survie immédiate – est la recherche d'une stabilité économique qui permette d'envisager le développement de la famille nucléaire dans des conditions confortables. Le narrateur-protagoniste inscrit également sa pensée dans ce modèle qu'il ne questionne à aucun moment alors que ses agissements ne cessent de prouver qu'il ne lui convient pas. La tension qui se déploie entre les agissements du narrateur-protagoniste et son discours fait apparaître, dans les interstices-mêmes du discours, de nombreuses zones de friction. Par exemple, lorsque le narrateur-protagoniste propose à la femme de la librairie de la raccompagner en voiture il déclare : « cette fois, j'avais été prévoyant, autant que possible sans que la petite auto ne se sente très choyée et qu'elle en vienne à penser qu'elle recevrait toujours le même traitement. Et je m'octroyai le luxe bourgeois de lui proposer de monter<sup>235</sup> » (Somers, 1965, p. 24). Cette phrase pose le modèle bourgeois en référent et le présente comme un luxe, autrement dit un privilège, que le narrateur-protagoniste se permet de manière exceptionnelle. Cette touche d'humour du narrateur-protagoniste n'est pas une simple remarque anecdotique, mais au contraire un élément significatif dans le fonctionnement de la modernité puisqu'elle fait référence au modèle bourgeois comme norme dominante, comme référent dans l'imaginaire social et comme mode de consommation. Ainsi, le narrateur-protagoniste possède une voiture, un des tropes les plus récurrents de la modernité hétéropatriarcale. L'absence d'essence, qui l'avait empêché de proposer à la femme de la librairie de la raccompagner la fois précédente et qu'il mentionne à nouveau de manière détournée lorsqu'il dit avoir été prévoyant, le renvoie constamment à sa position de paria comme si ce modèle qu'il s'efforce d'atteindre était en

---

<sup>235</sup> « esa vez había sido previsor, todo lo que se puede ensayar sin que el pequeño auto se sienta muy mimado creyendo que siempre irá a recibir lo mismo. Y me di el lujo burgués de ofrecerle el asiento. Pero ella rehusó con cierto misterio » (Somers, 1965, p. 24).

réalité inatteignable et qu'il s'efforçait en vain<sup>236</sup>. Rappelons, à ce propos, ce qu'a écrit Somers dans le prologue à *La otra mitad del amor* (1971) :

Con idéntica paciencia que una planta defiende sus tropismos, el que fue llevado de sastre a carpintero seguirá siendo el antiguo sastre, aunque lo que confeccione sea un guardarropa o un ataúd. Es decir, tomará la tiza chata para tender a los mismos esquemas que estaban en el traje porque, al fin y al cabo, habrá de pensar, en el ropero era eso lo que se guardaba, y en el ataúd al hombre que lo ha llevado puesto. (Somers, 1971)

Et à la fois ce lien si étroit avec sa voiture – la seule pour laquelle il semble avoir de l'affect – qui érige la voiture en facteur d'intégration et de qualité de sujet de la modernité<sup>237</sup> tout en maintenant l'ambiguïté caractéristique de la classe moyenne, qui n'est ni bourgeoise ni populaire qui semble être constamment sur le fil. Il y a donc une forme d'absurdité qui est soulignée dans le rapport qu'entretient le narrateur-protagoniste avec sa voiture et qui semble illustrer l'absurdité de la poursuite du modèle bourgeois<sup>238</sup>.

Dans *De miedo en miedo...*, la critique du modèle bourgeois se construit aussi autour de la question du logement qui apparaît d'abord lorsque le narrateur-protagoniste se rend compte de « l'erreur de calcul<sup>239</sup> » (Somers, 1965, p. 18) qui a mené à la situation actuelle où le couple et l'enfant habitent un espace résolument trop petit. Dans un premier temps, cette réflexion ne mène à rien de concret puisque le narrateur-protagoniste la développe jusqu'à envisager l'annulation de l'enfant selon un processus qui le renverrait à l'état de gamète. L'acquisition d'une maison individuelle est un projet effectivement impulsé, un peu plus tard, par la proximité envahissante des voisins.

-Hay que hacerse el amor con cuidado a fin de no despertar a los de abajo, pues rechina el piso -le dije a mi mujer largando lejos los zapatos, la primera operación que se debía emprender al entrar a la casa-. Y también cuidarse de los contiguos porque se escucha

---

<sup>236</sup> Ce qui semble d'ailleurs être la vision de la modernité que défend Somers dans ses œuvres et qui justifie le pessimisme incessant.

<sup>237</sup> Nous pensons au texte de Roland Barthes sur la Citroën DS qu'il introduit comme un objet de consommation et un mythe de l'époque : « Je crois que l'automobile est aujourd'hui l'équivalent assez exact des cathédrales gothiques : je veux dire une grande création d'époque, conçue passionnément par des artistes inconnus, consommée dans son image, sinon dans son usage, par un peuple entier qui s'approprie en elle un objet parfaitement magique » (Barthes, 1957, p. 164). Il montre aussi comment, lors de sa première exposition, elle accomplit « le mouvement même de la promotion petite-bourgeoise » (Barthes, 1957, p. 167).

<sup>238</sup> Cela est très bien mis en scène dans le film *Roma*, d'Alfonso Cuarón. La voiture y apparaît comme un symbole de la bourgeoisie et de la masculinité hégémonique dans des scènes parodiques qui en soulignent l'absurdité.

<sup>239</sup> « el error de cálculo » (Somers, 1965, p. 18).

todo a través de estas paredes de mentira, que dejan traspasar los suspiros finales, el ruido del bidet, y si se tiene mala suerte hasta la vibración de los espermatozoides asediando al óvulo -añadí desde los puestos más altos de la exageración y la rabia contenida-. (Somers, 1965, p. 40)

Les contraintes énumérées dans ces quelques phrases sont intrinsèquement liées à la vie urbaine, dont nous avons déjà dit qu'elle est une caractéristique hégémonique de la modernité. La sensation d'encerclement avec, d'abord, les voisins du dessous puis ceux des côtés, complétée par la surenchère du narrateur-protagoniste qui tombe, comme à son habitude, dans une exagération assumée. La scène est drôle et s'extrait des représentations viriles de la sexualité. L'inquiétude quant aux bruits provoqués par le coït va à l'encontre de la démonstration de la virilité conquérante. Ici, le narrateur-protagoniste est porteur du discours féministe d'Armonía Somers et incarne un dispositif d'énonciation élaboré qui lui fait assumer une parodie de la virilité mêlée aux questionnements féministes. La vie en ville est présentée comme contraignante et liberticide. Le narrateur, fidèle à lui-même s'en tient à une forme d'abstraction et la mention à la maison individuelle est impulsée par la question de la femme du narrateur-protagoniste et présentée comme une solution par celui-ci :

- ¿Y qué vas a hacer?

Su pregunta me golpeó en la nariz, dejándome mareado. Eso era ella, un ser concreto capaz de reducir a sus fundamentos cualquier situación, mientras yo me debatía en las palabras hasta perder el hilo de lo que iba diciendo.

-¿Que qué voy a hacer ? -dije tocado en mi amor propio-. Buscar una casa de verdad, aunque haya que atravesarse treinta kilómetros todos los días, ese es el proyecto, por si querías conocerlo.

Se nos dividió entonces el pensamiento en forma instantánea. El mío, hacia el cálculo millonario de la gasolina, el precio de un chalet, las formas torturantes de conseguir dinero para financiarlo. El de ella, mientras embutía al chico con cucharadas de crema más grandes que la pequeña boca: alianza de femineidad con la mujer que me vigilaba, y asentimiento en lo de la casa.

La question qui « le frappa en plein nez<sup>240</sup> » le narrateur-protagoniste tourne en dérision la position exigée au mâle actif et conquérant. Armonía Somers fait encore une fois appel à

---

<sup>240</sup> « golpeó en la nariz ».

l'humour propre à l'irrévérence renforcé par la « division de la pensée de manière instantanée » aussi grotesque qu'infondée et qui se fait l'écho irrévérencieux des modèles genrés, devenant ainsi une stratégie de déstabilisation des cadres normatifs. Le « projet » du narrateur-protagoniste est en fait une réponse improvisée à la question inattendue de sa femme, donc une réponse instinctive qui fait appel à un schéma dominant, une représentation commune. Dès la formulation de ce « projet », le narrateur-protagoniste en évoque les limites. Et cette solution au problème apparaît d'emblée comme largement insatisfaisante puisque la part de liberté gagnée d'un côté semble perdue de l'autre. Le narrateur-protagoniste enchaîne avec une série d'éléments qui soulignent la contrainte immense que représente l'achat de cette maison.

Al otro día se dedicó el week-end al primer chalet cuyo anuncio de venta por una agencia recortamos del diario. Habían reducido casi a cero las distancias lunares al bendito inmueble, es claro... (Somers, 1965, p. 41)

Les nombreux emprunts à d'autres langues – ici, « week-end », « chalet » – confortent l'idée de la modernité largement dominée par l'influence des modèles européen et états-unien. D'autres termes renvoient à des éléments caractéristiques de cette modernité comme la référence au journal, outil central de la presse qui joue un rôle majeur dans la société depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Le projet d'achat de la maison individuelle, lancé à brulé pourpoint, et ses conséquences, sont aussi résolument ancré dans la modernité. D'abord, le désir suscité par la perspective de l'acquisition de la maison individuelle est tourné en dérision en reprenant des topiques de la représentation de l'érotisme :

Y ese algo se me venía de entregar en la forma de un campo interior completamente secreto, defendido por las ordenanzas sobre tránsito rápido en las carreteras, el rostro hermético de un conductor apremiado que no debe dar mucho pie a los diálogos y puede, por consiguiente, quedar libre del compromiso. Ya veía muchas casas en venta estallando como globos no bien se les pusiera un dedo sobre las condiciones del pago. Mas se llegase o no al objetivo final, la dulce zona terminada de abrirse para mí solo me acariciaba desde su ingenua sensualidad como una amante sin historia. Pero que yo adivinaba madurar precozmente bajo mis dedos, ofrecerme sus tetas solitarias para empezar el celo. (Somers, 1965, p. 41)

La maison individuelle, tout comme la voiture, est présentée comme un mythe de la modernité et est accompagnée de la construction d'un imaginaire autour de l'objet qui va le rendre désirable tout en lui opposant des conditions concrètes d'accès. Comme dans le cas de la voiture, nous retrouvons la classe moyenne prise dans un entre-deux qui la convertit en bête de

somme de la modernité hétéropatriarcale et capitaliste parce qu'il s'agit d'une famille dont le mari travaille et qui peut donc accéder à la propriété, mais qui ne dispose pas d'une aisance suffisante pour que cet accès se fasse dans de bonnes conditions. L'accès à ses objets qui semblent conditionner le statut de sujet de la modernité contraint au travail et le travail s'inscrit dans une répartition genrée des tâches. L'homme est le pourvoyeur économique, la femme celle sur laquelle repose l'ensemble du travail domestique et maternel. Le lien entre la famille nucléaire, le travail et la propriété individuelle est ainsi explicité. Ce mode de consommation et la notion même de propriété sont tournés en dérision par la convocation de l'érotisme qui souligne que « l'objet est ici totalement prostitué, approprié » (Barthes, 1957, p. 167). Cet achat est présenté à la fois comme un désir – on peut retrouver l'idée d'imitation du modèle bourgeois comme une forme d'idéal à poursuivre – mais aussi comme une contrainte à la virilité dont est victime le personnage. Cela condense bien la tension qui semble inhérente à la classe moyenne dans la modernité hétéropatriarcale et capitaliste. A la fois suffisamment de pouvoir économique pour pouvoir prétendre à la propriété individuelle et à la fois le caractère aliénant de cette possession car un pouvoir économique trop restreint pour pouvoir s'en acquitter rapidement ou en tous cas qu'elle ne représente pas un effort constant au quotidien.

Yo y la sensación recién nacida nos estirábamos como bestias al primer sol de primavera, nos reconocíamos de las uñas al pelo, tanteándonos los huesos por encima de la piel, aprendiendo después a ir cada vez más adentro de los cuerpos, hasta donde se desnudan las verdades impublicables.

-El pabellón – dijo de pronto mi mujer – será muy bueno para los juegos al aire libre de nuestro hijo, aunque quizás esté muy lejos... Pero, en fin, podrás acelerar – agregó aún en su frecuentación de una lógica a vuelo bajo – y quién sabe si hasta no cenaremos a la misma hora de siempre. (Somers, 1965, p. 41-42)

Cette tension est représentée à travers les pensées et discours du narrateur-protagoniste et de sa femme, mais il est fait mention à plusieurs reprises du caractère généralisé de cette dynamique, raison pour laquelle nous considérons qu'il ne s'agit pas d'une question qui concerne les personnages à proprement parler, mais relève plutôt du paradigme socio-culturel décrit et qui fait fonctionner les personnages en tant que typologie exemplaire.

Aquello, puesto en medidas vulgares, prometía hacerse más largo que las carreteras que van a los chalets todos a un paso de la ciudad en el engañabobos de la propaganda, más aún que los plazos para pagarlos en rápidos treinta años, más que el vivir y el morir de todo eso. (Somers, 1965, p. 41)



La question de la dette est fondamentale dans les enjeux de la représentation du capitalisme et de la contrainte au travail. Elle est introduite avec humour et le pessimisme exacerbé du narrateur-protagoniste produit une forme de dérision proche des stratégies que l'on retrouve dans les œuvres de Beckett, par exemple, et qui font ressortir l'absurdité du monde en mettant en relief le non-sens dans un geste qui est à la fois grave et drôle.

“Que cuál será el eje que lo sostenga todo”, recordé para acortar el camino, volviendo a ver la punta del lápiz con que ella subrayaba mi carta frente al hombre del café tibio... “En qué idea, en qué cosa poder hallar una justificación para este absurdo chapaleo...”. Se oía el ruido como de cuchillos afilados al viento de los otros coches en la banda contraria... “El chapaleo sobre esta ciénaga llamada vida, tan buena como trampa, en la que no se corre ni el peligro de irse para debajo de una vez ni la esperanza de flotar arriba...” El niño se había dormido y me enloquecía el chupeteo del dedo. Y de pronto llegué a sentir hacia dentro de mí, como si me palpase a fondo, que había acabado de nacer allí mismo algo que quizás no tuviera nada que ver con el mundo en dirección opuesta que se nos iba cruzando, con la mujer, su hijo, el chalet recién inventado. Ni siquiera conmigo, que era el portador final de todas aquellas pestes. (Somers, 1965, p. 41)

L'absurdité, qui apparaît dans les deux extraits cités ci-dessus est une manière de souligner l'impasse dans laquelle sont représentés les personnages qui se retrouvent pris dans un système d'oppression. Elle indique le tiraillement de l'individu pris dans les méandres de la modernité et qui est maintenu dans un entre-deux dans lequel « on ne court ni le danger de se laisser couler pour de bon ni l'espérance de flotter au-dessus<sup>241</sup> », c'est-à-dire un étau qui est l'exact contraire de la liberté escomptée.

Comme l'explique de manière très détaillée Carole Pateman, le contrat social organise la société moderne. Ce contrat postule que tous les êtres naissent libres et égaux en droit. Cela a été présenté comme « la promesse d'une ère moderne, qui aurait pour principe la liberté universelle » (Pateman, 2010 (1988), p. 69). Or, cela « impliquait qu'il ne pouvait y avoir qu'une seule justification à la subordination. Un individu naturellement libre et égal devait nécessairement accepter d'être gouverné par un autre » (Pateman, 2010 [1988], p. 70). Autrement dit, le contrat social ne permet pas l'expérience de la liberté, mais change seulement la manière dont la contrainte / norme est imposée.

---

<sup>241</sup> « no se corre ni el peligro de irse para debajo de una vez ni la esperanza de flotar arriba... ».

L'argument central de l'histoire du contrat social est que, dans l'état de nature, la liberté est si périlleuse qu'il est raisonnable pour les individus de se soumettre à la loi civile de l'État ou, selon la version de Rousseau, de se soumettre à eux-mêmes collectivement, au sein d'une association politique à laquelle tous participent. (Pateman, 2010 [1988], p. 71)

C'est exactement ce qui est mis en scène dans les deux œuvres de notre corpus. Dans *La mujer desnuda*, Somers défie, à travers sa protagoniste, le contrat social. Dans *De miedo en miedo...*, elle met en scène un protagoniste qui excède le contrat social, dans le sens où il le pousse à son extrême avec une sur-adaptation à des normes collectives implicites qui le mène jusqu'à un état proche de la névrose. Dans les œuvres de Somers, les deux versions du contrat social apparaissent et se croisent : la loi via les institutions et leurs représentants, mais aussi « l'association politique à laquelle tous participent » incarnée par la société dans son ensemble et les différents groupes sociaux qui la composent. La société, en tant que « communauté imaginaire » se constitue autour de valeurs. C'est aussi à partir de ces valeurs que s'établit le contrat social, dans sa version explicite via les lois et sa version implicite via les normes. Ainsi, dans le cas qui nous intéresse, s'établit un « ordre moral » (Castoriadis, p. 444) moderne. Dickens, qui est une influence importante pour Somers, s'est emparé de cette construction des valeurs morales de la société moderne. Il est d'ailleurs souvent considéré comme père et gardien de ces valeurs, comme celui qui les a portées à la fiction, se faisant le reflet de ces valeurs tout en contribuant à leur perpétuation via ses écrits. Comme l'explique Juliet John dans l'introduction à l'ouvrage *Dickens and Modernity* :

He appreciated that he was writing in 'the age of mechanical reproduction', to quote Walter Benjamin, but also that this age created a need for emotional community, for moral and spiritual values, for roots and for belonging.<sup>6</sup> A Christmas Carol perfectly captures this dialectic in Dickens, its 'Victorian' emphasis on family, sympathy, community, growing out of the emotional needs of urban, capitalist 'modern' society for an affective sense of roots and history – for heritage, if we want to use that term, or a sense of the past channeled by emotional will. (John, 2012, p. 9)

L'influence de Dickens dans la production de Somers est évidente, et elle l'a elle-même explicitée dans le titre d'une de ses œuvres<sup>242</sup>. Ce n'est pas pour autant qu'elle lui voue fidélité. Cela aurait d'ailleurs été bien étonnant de la part de Somers qui manie l'irrévérence avec brio. Dickens ne fait pas exception à la règle. Somers prend en compte l'importance significative des

---

<sup>242</sup> Comme en témoigne de manière évidente le titre du roman *Un retrato par Dickens* (Somers, 1969).

valeurs dans la constitution de la société, mais loin de s'en faire la porte-parole et de penser ses œuvres comme des étendards desdites valeurs, elle prend le contrepied de cette posture. En effet, elle souligne l'hypocrisie de ces valeurs, mais aussi leurs limites. Nous retrouvons les thématiques traitées par Dickens : la famille, la communauté, la modernité capitaliste, mais il n'y a pas d'idéalisation de ces valeurs, il n'y a pas de volonté d'héritage. Au contraire, la volonté de Somers est essentiellement critique car chez Somers la famille et la communauté ne sont pas une alternative à la modernité capitaliste, mais des institutions qui la soutiennent et qui lui sont intrinsèquement liées. En d'autres termes, Dickens perçoit la modernité comme capitaliste et les valeurs patriarcales lui semblent être – privilège d'ignorance – une alternative raisonnable à celle-ci, Somers perçoit la modernité comme capitaliste et patriarcale. Là où Dickens cherchait à créer une « communauté émotionnelle<sup>243</sup> » (John, 2012, p. 9) autour de ces valeurs, Somers a plutôt tenté d'alerter, comme nous l'avons vu tout au long de cette partie, et comme nous allons le voir dans les parties suivantes consacrées aux voix narratives et aux personnages, sur les dangers que représentaient ces valeurs morales dans leur application pratique dans un contexte qui les corrompait ou ne s'en servait que d'alibi.

---

<sup>243</sup> « emotional community » (John, 2012, p. 9).



---

### **Chapitre 3. Voix narratives, voies des possibles**

---



Après avoir étudié le champ littéraire dans lequel s'inscrit Somers puis le débordement du cadrage générique canonique, dans cette partie, nous allons consacrer nos analyses à l'étude de la scénographie, c'est-à-dire aux conditions du dire et à la manière dont celles-ci interagissent avec ce qui est dit :

La scénographie n'est pas un simple échafaudage, une façon de faire passer des « contenus » : elle est le pivot de l'énonciation. La littérature est de ces discours dont l'identité se constitue à travers la négociation de leur propre droit à construire tel monde à travers telle scène de parole qui attribue une place à son lecteur ou spectateur. (Maingueneau, 2004, chap. 17, par. 59)

La notion de scénographie introduite par Maingueneau nous intéresse à plusieurs égards : l'accent mis sur le dire, l'attention portée aux éléments les plus infimes du texte dans sa matérialité, le travail de détail en vue de rendre compte de la complexité du tissage textuel. Travailler le texte depuis cette notion nous semble être une des manières les plus pertinentes de rendre justice au travail de Somers et de contrecarrer les critiques qui lui ont été faites quant au supposé manque de maîtrise du travail d'écriture.

Nous envisageons l'œuvre littéraire comme une production qui prend part aux rapports de forces du champ littéraire et plus largement au champ du pouvoir (Bourdieu, 1991, n/s). Selon nous, l'œuvre d'Armonía Somers est une stratégie de résistance aux discours dominants et contribue, par son irrévérence, à désorganiser ces discours et donc, de manière plus générale, la modernité capitaliste hétéropatriarcale. Nous pensons que l'irrévérence d'Armonía Somers ne réside pas tant dans ce qu'elle raconte, mais dans les rapports entre ce qu'elle raconte et la manière dont elle le raconte. S'il est vrai que certaines des scènes décrites et des thématiques abordées s'inscrivent en faux des discours et pratiques normatives, c'est surtout le jeu d'équilibre entre le dit et le dire qui est, selon nous, révélateur de l'irrévérence comprise comme stratégie de négociation.

Toute la difficulté – et l'intérêt – du travail sur la scénographie réside dans le fait que celle-ci ne se dit pas explicitement, mais qu'elle se montre, et qu'elle se pose donc en matériel à interpréter, avec la part de subjectivité que cela implique. Par ailleurs, elle présente des contradictions avec le dit, mais aussi avec les éléments mêmes qui la constituent. En effet, comme l'explique Maingueneau, « la scénographie d'une œuvre véritable ne se contente pas de reproduire des scènes validées, elle se pose en excès de ce sur quoi elle s'appuie »

(Maingueneau, 2004, p. 199). La notion d'excès, comme ajout et décentrement, nous semble illustrer le geste de Somers qui reprend des scènes validées – qui sont des scènes déjà installées dans l'univers de savoir et de valeur du public – et des éléments qui se posent en excès, c'est-à-dire qui excèdent ce qui est validé, qui le dé-rangent et le détournent.

Dans un article intitulé « Rupturas y diseños en la ficción uruguaya » (2008), Rómulo Cosse étudie plusieurs aspects d'œuvres qu'il regroupe sous la « tendance de la rupture<sup>244</sup> ». Dans son propos, qu'il veut situer au-delà des clivages générationnels, il explore différents aspects caractéristiques de ces récits de fiction qui rompent avec les modèles hérités de l'esthétique réaliste. Ces aspects renvoient à différents niveaux de texte : la description, la voix narrative, le montage, la métaphore, l'intertextualité explicite, la fiction et sa relation avec le monde. L'étude de ces différents aspects dans les œuvres sélectionnées lui permet de configurer cette nouvelle tendance ainsi qu'une forme de généalogie de la rupture dont Armonía Somers et Juan Carlos Onetti seraient les précurseurs.

Así, la tendencia que estamos definiendo se configura en sus inicios por *El pozo* (1939); *Tierra de nadie* (1941); *Para esta noche* (1943); *La vida breve* (1950); y *El astillero* (1961), de Onetti; *La mujer desnuda* (1950); *El derrumbamiento* (1953), de Armonía Somers. Con el correr del tiempo nuevos escritores irán incorporando sus producciones a esta vertiente: *La estatua* (1964), de Luis Campodónico; *Los museos abandonados* (1969), de Cristina Peri Rossi. (Cosse, 2008, p. 20)

En ce qui concerne plus spécifiquement la voix narrative dans la littérature uruguayenne, Rómulo Cosse explique qu'à partir des œuvres d'Onetti les perspectives adoptées par la voix narrative varient à l'intérieur d'une même œuvre. Il prend l'exemple du roman *El astillero* dans lequel certains passages sont narrés depuis une perspective omnisciente – qu'il appelle « focalisation non restrictive<sup>245</sup> » (Cosse, 2008, p. 23) – et d'autres où cette perspective s'appuie sur la vision d'un personnage. Cosse associe ces variations à une modification de la fonction de la voix narrative. En effet, il explique que la voix narrative « traditionnelle » est liée à un « style savant, qui exprime des certitudes<sup>246</sup> » (Cosse, 2008, p. 23) et est en lien avec la fonction de l'écrivain qui revêt le « caractère d'illustrateur et de passeur de sagesse<sup>247</sup> » (Cosse, 2008, p. 23). Cette remise en question n'est pas spécifique au champ littéraire uruguayen et s'inscrit

---

<sup>244</sup> « tendencia de la ruptura » (Cosse, 2008).

<sup>245</sup> « focalización irrestricta » (Cosse, 2008, p. 23).

<sup>246</sup> « estilo sapiencial, expresivo de certidumbres » (Cosse, 2008, p. 23).

<sup>247</sup> « carácter de ilustrador y transmisor de sabiduría » (Cosse, 2008, p. 23).



plus amplement dans une crise de la représentation que résume Raúl Caplan dans *Liberté et contrainte dans l'œuvre romanesque de Léo Masliah* (2014) :

Le roman entre au XX<sup>e</sup> siècle dans une vaste crise représentationnelle dont il n'est toujours pas sorti. Cette « ère du soupçon » (Nathalie Sarraute) met les projecteurs sur la voix narrative en tant que dispositif générateur de l'univers romanesque. Le XX<sup>e</sup> siècle a été celui de toutes sortes d'expérimentation autour de la voix narrative ; toutes les possibilités de bâtir des voix narratives nouvelles ont été explorées : de l'omniscience à la subjectivité la plus totale (deux extrêmes qui, en quelque sorte, se rejoignent) ; de la voix unique et subjective à la multiplicité des voix et des perspectives ; de la perspective humaine à l'animale voire à celle de l'objet ; de la voix qui dit toujours la vérité à celle qui ment systématiquement, en passant par celle qui hésite, ignore, s'interroge, se corrige ; de la voix du fœtus à celle du mourant, voire à celle du cadavre, en passant par la voix de l'enfant, de l'adolescent, de l'adulte, du vieillard ; de la voix individuelle à la voix « chorale » (cf. G. García Márquez dans *El otoño del patriarca* (1975)) ; de la voix stable à celle incertaine, changeante ; de la voix du protagoniste à celle du témoin ; de la voix du bourreau à celle de la victime ; sans parler des multiples expérimentations de fusion, confusion, éclatement, etc. de la voix narrative (comme dans la nouvelle *Usted se tendió a tu lado* de Julio Cortázar). Autant de points de vue qui se construisent et qui établissent des relations diverses et parfois conflictuelles avec le narrataire. (Caplan, 2014, p. 93-94)

L'ensemble de ces variations nous permet de postuler non seulement une crise de la représentation, mais aussi, plus largement, une crise de la rationalité. Nous l'avons vu, la modernité s'accompagne de modifications radicales dans les représentations, notamment induites par le développement des techniques de représentation et par la conscience du rôle des représentations. Le XX<sup>e</sup> siècle, marqué par des guerres dévastatrices – dans lesquelles la technique a joué un rôle de premier plan – a entraîné une crise du sujet, une crise de la rationalité et une crise de la représentation. Parmi les explorations qui ont été faites dans les modes de représentation, les voix narratives ont été un des éléments qui ont connu de nombreuses variations. Chaque variation a participé, selon différentes modalités et à des degrés divers, à un questionnement du rôle de cette instance et plus amplement à une « régénération de l'autorité littéraire » (Palaisi, 2022, p. 192). La voix narrative est centrale car elle est l'instance première et essentielle du texte de fiction : l'instance première parce que, quel que soit le type de voix, c'est à travers elle que les lecteur·ices accèdent au texte; l'instance essentielle parce que c'est elle qui fait du texte un texte de fiction. Nous avons abordé dans un chapitre antérieur la

frontière mutable entre fiction et théorie dans les œuvres de Somers. L'élément qui nous permet d'affirmer que les œuvres de notre corpus sont des œuvres de fiction est la prise en charge de la narration par la voix narrative. C'est en effet dans cette figure inventée et médiatrice entre l'auteur·ice et les lecteur·ice·s que réside le caractère fictionnel de l'œuvre. La voix narrative, parce qu'elle est présente dans toutes les œuvres de fiction, condense nécessairement une série d'idées et d'attentes liées à un imaginaire collectif influencé par l'histoire littéraire. Pour réfléchir aux enjeux de cette figure, nous proposons de récupérer la notion d'« ethos du narrateur » (Maingueneau, 2004, p. 203-221) telle que la développe Dominique Maingueneau dans son ouvrage *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Il reprend la notion d'éthos introduite par Aristote (Woerther, 2005), mais là où ce dernier proposait une figure stable, Maingueneau la complexifie en la présentant comme une figure dynamique qui se construit à travers le discours, qui est liée à un processus d'interaction. L'apport de Maingueneau réside notamment dans la considération de ce qu'il appelle « l'éthos pré-discursif » et qui permet de replacer la voix narrative (qu'il appelle locuteur) dans un contexte sociodiscursif. Autrement dit, c'est cette notion d'éthos prédiscursif qui nous permet d'envisager la voix narrative dans des dynamiques de négociation puisqu'elle implique une tension constamment renouvelée entre un imaginaire préexistant – nécessairement variable – et une forme d'individualité qui serait la voix en présence dans le texte. Elle implique également que la lecture de l'éthos discursif se fasse depuis l'éthos prédiscursif et que tous deux se rétroalimentent et donnent lieu à l'éthos effectif (Maingueneau, 2004, p. 206).

L'éthos effectif est le résultat de l'interaction entre l'éthos prédiscursif, qui correspond à la représentation que s'en font les récepteur·ice·s avant même le début du discours et l'éthos discursif. Le premier se fonde sur la scène générique et englobante et sur les connaissances des lecteur·ice·s, le second correspond à ce qui est effectivement dit et montré dans l'œuvre. Toute la difficulté et l'intérêt d'étudier l'éthos discursif résident dans le fait que celui-ci n'est pas dit dans son entièreté, ce qui signifie que comprendre quel éthos du narrateur est construit revient à effectuer un travail de lecture, de repérage, d'analyse et surtout d'hypothèse.

Dans ce chapitre, nous chercherons à saisir les variations du rôle de la voix narrative dans les deux versions de *La mujer desnuda* (1950 et 1966) et dans *De miedo en miedo...* (1965). Voici quelques-unes des questions qui nous animeront tout au long de ce chapitre : Quelle est la voix, quelles sont les voix qui narrent l'histoire ? Comment ces voix narrent ? Quels sont les enjeux et les implications de ces modes de narration ? Le rôle premier de la voix narrative est, comme l'indique Marie-Agnès Palaisi dans *Les romans de María Luisa Puga. Lire et écrire le genre*,

de « se positionner dans le champ des lettres » (Palaisi, 2022, p. 189). C'est l'instance qui met en place « le discours propre, puisque tout part de là » (Palaisi, 2022, p. 189). Contrairement à de nombreuses voix de femmes qui se construisent en première personne, notamment à partir des années 1960, Somers fait le choix de voix narratives et de perspectives qui peuvent sembler plus conformes aux voix canoniques dans le sens où elles n'affirment pas explicitement une subjectivité située et semblent donc éviter le positionnement minoritaire et marginal. Toutefois, nous pensons et démontrerons dans les prochaines pages que les voix narratives de Somers n'en constituent pas moins des « stratégies de résistance aux canons » (Palaisi, 2022, p. 189).



## **PARTIE 1. LA PREMIERE VERSION DE *LA MUJER DESNUDA* : DENATURALISER LE CADRE NORMATIF MASCULIN(ISTE)**

La voix narrative de *La mujer desnuda*, est une voix extérieure à l'action, qui n'est rattachée à aucun personnage. Elle est une instance désincarnée qui ne fait l'objet d'aucun signe distinctif. Cette voix n'est par exemple jamais marquée au féminin, elle ne s'exprime pas non plus en tant que sujet. Il s'agit donc d'une voix suffisamment autorisée pour prononcer des certitudes sur l'autre et qui n'a pas besoin de se justifier de quelque manière que ce soit puisqu'elle se pose en référent. En l'absence d'informations précises sur cette voix, l'éthos prédiscursif joue un rôle crucial. Sans aller trop loin dans des hypothèses qui seraient difficilement vérifiables, nous pouvons affirmer que les lecteur·ice·s de Somers ont pour référence les œuvres canoniques de la littérature « occidentale » du XIX<sup>e</sup> et de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle<sup>248</sup> et plus précisément du roman et de la nouvelle<sup>249</sup>. Elle énonce depuis un non-lieu, soit un positionnement qui se veut non-marqué et qui semble donc correspondre à celui du narrateur externe omniscient canonique qui exprime un point de vue universel et/ou narre une histoire de manière supposément objective ou neutre. Cette voix est en réalité située et représentative du point de vue des dominants.

Au-delà de ces simples observations, qui pourraient laisser penser que Somers inscrit cette voix narrative dans le schéma canonique, les analyses que nous allons mener par la suite visent à mettre en lumière les particularités qui nous mènent à affirmer que cette voix occupe des fonctions tout à fait différentes à celles attendues et qu'elle est parmi les exemples les plus parlant de l'affirmation de Somers en tant qu'écrivaine et du caractère irrévérencieux de son œuvre.

### **1. Confusion des voix et cadre rationalisant**

L'éthos discursif (Maingueneau, 2014) – celui qui se construit dans l'œuvre en question – se construit en tension avec cette voix canonique ou éthos prédiscursif. La tension est générée à

---

<sup>248</sup> Cela correspond à la « scène englobante » (Maingueneau, 2004, p. 191).

<sup>249</sup> Cela correspond à la « scène générique » (Maingueneau, 2004, p. 191).

partir du moment où la voix narrative s'appuie sur les pensées de la protagoniste selon des modalités aléatoires. L'une d'elles, la plus visible est celle qui consiste à passer de l'un à l'autre à travers des connecteurs qui vont à la fois lier et rendre identifiables les niveaux de discours. Toutefois, comme nous pourrions le voir, d'autres stratégies, moins perceptibles, mais plus fréquentes, sèment le trouble en brouillant les frontières entre les types de discours.

La voix narrative dans *La mujer desnuda* est externe et fait référence à la protagoniste en troisième personne. La scission entre la voix narrative et les personnages semble claire dans un premier temps. Les marques les plus visibles sont certainement les possessifs, et les verbes conjugués à la troisième personne avec comme sujet explicite « la femme », « Rebeca Linke ». À plusieurs reprises, la voix narrative laisse supposer son caractère omniscient avec des informations qui dépassent le cadre du récit, comme des références à l'habitude ou à la répétition, « s'étaient demandé plus d'une fois<sup>250</sup> » (Somers, 1950, p. 73), « s'était habituée à s'imposer ce délai<sup>251</sup> » (Somers, 1950, p. 73). Les verbes d'action ou d'état sont explicités et le sujet aussi « Rebeca Linke décida d'entreprendre le voyage<sup>252</sup> » (Somers, 1950, p. 73), « voyait<sup>253</sup> » (Somers, 1950, p. 73). En tant que lecteur·ice·s nous pouvons identifier précisément les moments où la voix narrative prend en charge le récit et les moments où elle cède sa place au point de vue de la protagoniste.

Veía hacia adelante una pradera extensa. De pronto, la pradera se interrumpía por una oscura masa transversal que iba terminando hacia la derecha en una forma de animal marino. Sí, realmente, el bosque aquel parecía un cetáceo varado. En los días de viento se le veía entrar en la locura, una especie de locura lúcida, parecida a cierta rebeldía humana (Somers, 1950, p. 73).

Le point de vue de la protagoniste est aisément identifiable et différenciable de celui de la voix narrative grâce à des marques comme les verbes – « voyait » – ou aux changements de ton indiqués par des locutions – « tout à coup<sup>254</sup> ». Les comparaisons introduites par « semblait<sup>255</sup> » sont également des formes de subjectivité qui dévient de l'apparente neutralité de la voix

---

<sup>250</sup> « se había preguntado más de una vez » (Somers, 1950, p. 73).

<sup>251</sup> « se había acostumbrado a imponerse aquel plazo » (Somers, 1950, p. 73).

<sup>252</sup> « Rebeca Linke decidió viajar » (Somers, 1950, p. 73).

<sup>253</sup> « veía » (Somers, 1950, p. 73).

<sup>254</sup> « de pronto » (Somers, 1950, p. 73).

<sup>255</sup> « parecía » (Somers, 1950, p. 73).

narrative. À ce stade, nous pouvons affirmer que la voix narrative n'est pas omniprésente et qu'elle s'efface régulièrement pour laisser place à d'autres points de vue.

Malgré l'apparente clarté de la répartition des discours et des points de vue, l'ambiguïté et le jeu sont déjà présents avec, par exemple, l'opposition entre « oui, vraiment<sup>256</sup> » – qui exprime la certitude – et « semblait » qui brouille les frontières de l'opposition classique entre réel et imaginaire. Cette légère prise de liberté n'est toutefois pas suffisante pour remettre en question la voix narrative comme instance neutre qui garantit l'objectivité et qui laisse place ponctuellement à l'expression de la subjectivité des personnages. Nous retrouvons donc un schéma qui conforte l'ethos prédiscursif dans lequel la voix narrative est un gage d'objectivité et remplit le rôle d'une instance régulatrice du discours dans lequel les perspectives des personnages incarnent diverses subjectivités sous le contrôle de la voix narrative.

Dans la première version publiée de *La mujer desnuda* (1950), la voix narrative assure un enchaînement logique : « C'est précisément en ce jour insignifiant que Rebeca Linke décida d'entreprendre le voyage vers sa maison de campagne solitaire » (Somers, 1950, p. 73)<sup>257</sup>. L'histoire s'ouvre sur la situation temporelle de l'action, l'identité du sujet actant, et une prise de décision qui joue le rôle de déclencheur. Cet enchaînement place le discours de la voix narrative dans un fonctionnement logique et institue la voix narrative comme voix rationnelle. Cela est d'autant plus significatif que quelques lignes plus loin elle énonce : « La seule vérité concrète était toujours l'arrivée à la maison<sup>258</sup> » (Somers, 1950, p. 74). Dans cette phrase, la voix narrative indique explicitement que tout ce qui suit ne se situe plus dans un niveau référentiel. Cette phrase constitue une forme d'avertissement d'un changement du niveau référentiel vers un niveau qui n'est pas exactement spécifié, mais que nous pouvons appeler non référentiel ou idéal puisqu'il peut être soit de l'ordre de l'abstrait soit de l'ordre de l'imaginaire. À travers cet avertissement, la voix narrative garantit une certaine forme de rationalité qui consiste à établir un lien entre le niveau référentiel et le niveau idéal. En ce sens, la voix narrative serait la garante de la rationalité et s'inscrirait dans le modèle classique dans lequel elle est en possession de toutes les connaissances qui lui permettraient de naviguer entre ces deux niveaux.

---

<sup>256</sup> « sí, realmente » (Somers, 1950, p. 73).

<sup>257</sup> « Fue precisamente en ese día vacuo cuando Rebeca Linke decidió viajar hacia su solitaria casa de campo » (Somers, 1950, p. 73).

<sup>258</sup> « La única verdad concreta era siempre la llegada a la casa » (Somers, 1950, p. 74).

Prenons un autre exemple, quelques pages plus loin, d'une scène dans laquelle la protagoniste apparaît aux jumeaux du village.

Recién entonces podría decirse que había comenzado para ella la zona de peligro. Aquel campo con virgen y la luz del día creciendo estaríanle dando a su cuerpo una visibilidad sin remedio. Fue precisamente en ese punto de la reflexión, cuando dieron en aparecer los hombres a lo lejos. Se les veía aún minúsculos, y venían sentados en algo así como una rastra tirada por un caballo. Aquello no sorprendió mayormente a la mujer. En cuanto a los hombres, a lo que pudieran ellos ver en el campo recién amanecido, eso era cosa distinta. Ambos sabían, por ejemplo, que no había un árbol plantado en cierto punto, justamente donde entonces parecía haber nacido uno. Detuvieron la rastra para enfocar mejor. Y echaron de ver que el tal árbol se movía, que venía hacia ellos, se les venía, como si desplazase sus raíces. Volvieron a andar. Entonces el árbol empezó a clarear como si se nevara. A medida que el árbol blanco y ellos tendían a juntarse, era cada vez menor el número de palabras que podían ser articuladas. Los dos hombres eran hermanos gemelos. Eran igualmente rubios, medianos de cuerpo, y tenían también por igual una mirada extraña, como de embrión, que los hacía parecer siempre inconclusos. De la penumbra de acuario donde habían vivido tan estrechamente juntos durante nueve meses, les había quedado esa mirada crepuscular de tiro corto, acompañada de cierto movimiento del cuello, que parecía querer alargar al alcance. Fue con aquellos ojos embrionarios que les tocó hacer su descubrimiento.

El fenómeno había ido cobrando nuevos relieves. Hasta para los ojos del caballo, que miraba rectamente delante de sí, la forma humana estaba haciendo su inconfundible aparición en el campo. Claro que no había sido fácil llegar hasta la evidente concepción de aquella forma. El campo es siempre más grande de lo que parece, las cosas están más alejadas con respecto al cálculo. Pero los mellizos cayeron, por fin, en la evidencia. Se quedaron inmóviles, con los cuellos estirados al máximo. Era una mujer, pues, una mujer desnuda, con el largo y negro pelo suelto y los brazos caídos. Todo hombre, por lo menos en una circunstancia de su vida, ha pensado alguna vez en eso. Muerto de cansancio o de deseo o de cualquier cosa, ha dado en imaginar que pudiera ocurrirle. Una mujer desnuda surgiendo de la tierra, o del lavabo, o de donde sea. Pero sería distinto si eso ocurriese. No puede suceder. Si en verdad sucediese alguna vez, ya sería cosa de no aguantarla el cuerpo.

Y, sin embargo, la mujer aquella estaba completamente asida en sus conciencias. Se detuvo de golpe frente a las narices del caballo y los hombres. Entonces ya se la veía enteramente, desde el sexo a las uñas y a los ojos oblicuos llenos de luz hacia adentro.



Estaba visiblemente fatigada y hecha un tatuaje de rasguños. Pero qué prodigiosamente diáfana sobre la tierra oscura y qué llena de paz y de confianza. Se les quedó mirando unos segundos. No hubieran podido los hombres mover la lengua bajo sus ojos. Entonces fue ella quien habló primero, con una voz velada, que parecía asomarse al sueño de alguien. (Somers, 1950, p. 87-88)

Comme dans le premier exemple analysé, la logique temporelle est conservée. L'action est située temporellement : « ce fut à ce moment précis de la réflexion que [...] »<sup>259</sup> » et sa progression est actualisée au fur et à mesure, « alors », « à mesure que ». Le cadre spatial est également décrit et régulièrement actualisé notamment à travers les déplacements des personnages qui vont en s'approchant. Les formes emphatiques marquent aussi une forme de structuration et donc d'articulation logique du discours. Enfin, une chaîne de causalité est mise en place comme lorsque le manque de fiabilité des jumeaux est souligné et expliqué par la permanence de leur immaturité. Le partage de l'obscurité prénatale est présenté comme la cause de la limitation de leur champ de vision et peut être lu comme la représentation métaphorique d'une socialisation exclusivement masculine qui les maintient dans un univers commun restreint : « De la pénombre d'aquarium où ils avaient vécu si étroitement ensemble pendant neuf mois, il leur restait leur regard crépusculaire et qui ne leur permettait de voir qu'à courte distance »<sup>260</sup> ». La voix narrative construit donc la scène selon un ensemble d'articulations logiques qui l'inscrivent dans un cadre rationalisant qui est toutefois débordé à plusieurs reprises. En effet, dans ce passage, la voix narrative s'efface pour laisser place aux perspectives des personnages. Ainsi, nous avons accès à la perspective de la protagoniste qui ressent d'abord la conscience du danger puis observe l'apparition des « hommes » qui sont d'abord décrits à travers ce que la protagoniste voit d'eux. Ensuite, la voix narrative reprend la main avec une phrase de transition qui oriente la perspective vers les jumeaux. Nous avons accès de manière alternée à ce que la voix narrative sait des jumeaux et à ce que ceux-ci voient. Cette alternance introduit une forme de confusion entre des voix *a priori* fiables et des perspectives adoptées qui, elles, ne sont pas fiables. En effet, d'une part la perspective des jumeaux semble suffisamment autorisée pour que nous y ayons accès, d'autre part, ils sont décrits comme des êtres à la « le regard étrange, comme d'un embryon, qui les faisait toujours paraître inachevés »<sup>261</sup> ». La perspective des jumeaux est largement médiatisée par la voix narrative ce

---

<sup>259</sup> « fue precisamente en ese punto de la reflexión, cuando [...] ».

<sup>260</sup> « De la penumbra de acuario donde habían vivido tan estrechamente juntos durante nueve meses, les había quedado esa mirada crepuscular de tiro corto ».

<sup>261</sup> « mirada extraña, como de embrión, que los hacía parecer siempre inconclusos ».

qui s'explique par leur caractère subalterne, clairement exprimé, et donc le manque de légitimité de leur voix, mais aussi par une logique de rationalisation de la vision des jumeaux. La voix narrative apporte des informations sur les connaissances des jumeaux, met en place une réflexion sur le caractère (ir-) réaliste de ce qu'ils voient et travaille à différencier le niveau référentiel du niveau idéal : « Ils savaient tous les deux, par exemple, qu'il n'y avait pas d'arbre planté à l'endroit où, justement, il semblait en être né un<sup>262</sup> ». Le paradoxe exposé ici souligne les limites de la capacité rationnelle des jumeaux restreinte par leur univers fantasmatique marqué par une socialisation essentiellement masculine<sup>263</sup>. La femme nue qui fait irruption dans leur champ, déstabilise l'univers fantasmatique des jumeaux et devient un arbre qui bouge parce qu'ils ne parviennent pas à l'identifier. De leur point de vue, l'« arbre blanc » qui bouge semble davantage faire partie du champ des possibles que l'apparition d'une femme nue. Armonía Somers met en scène le conflit dialogique entre le discours limité des personnages et celui de la voix narrative à travers le recours au grotesque – que l'on retrouve, notamment, dans l'attitude des personnages – mais aussi dans les réflexions métalittéraires – « Bien sûr qu'il n'avait pas été facile d'arriver à l'évidente conception de cette forme<sup>264</sup> » – qui rendent compte de la difficulté de concevoir des formes de représentations de l'univers fantasmatique masculiniste. Les modalisations qui ponctuent le discours de la voix narrative, avec notamment l'emploi du verbe « sembler » et du conditionnel - « pourrait-on dire », « seraient » – marquent la distance que la voix narrative prend par rapport à la perspective des personnages. L'aspect comique de la scène, introduit par le recours au grotesque, se situe en plein dans l'irrévérence puisqu'Armonía Somers prend le contrepied du cadre conceptuel dominant en le représentant de manière détournée. L'irrévérence de la scène est une stratégie de négociation avec les biais qu'implique une socialisation excessivement masculine, mais aussi avec ceux qu'impliquent les modes de représentation canonique masculiniste.

Enfin, nous avons accès à la perspective du cheval dont, le regard devient la référence du regard lucide car il est capable, contrairement aux jumeaux, de faire la différence entre un arbre et une « forme humaine ». Les jumeaux semblent incapables de concevoir un corps de femme nu et

---

<sup>262</sup> « Ambos sabían, por ejemplo, que no había un árbol plantado en cierto punto, justamente donde entonces parecía haber nacido uno ».

<sup>263</sup> On peut aussi lire un biais classiste d'Armonía Somers qui, si elle déstabilise de nombreuses oppressions, tend à reproduire celle-ci. Le manque d'éducation est présenté comme une forme d'abêtissement. On retrouve ce discours, par exemple, dans « Muerte por alacrán ».

<sup>264</sup> « Claro que no había sido fácil llegar hasta la evidente concepción de aquella forma ».

mobile alors que le cheval conçoit que les humains, indépendamment de leur sexe-genre, ont la capacité de circuler – contrairement aux arbres.

À la suite de la description, la voix narrative reprend en charge le discours. Dans un premier mouvement du texte, elle renforce et verbalise la confrontation entre le niveau référentiel et le niveau idéal « Mais ce serait différent si cela arrivait. Cela ne pouvait pas arriver. Si cela devait arriver pour de vrai<sup>265</sup> ». Elle thématise la relation réel / imaginaire qui souligne l'extrême difficulté à concevoir cette femme qui, parce qu'elle est un sujet agissant – dont la corporéité est exprimée avec l'adverbe « visiblement » qui confronte la vision fantasmatique des jumeaux et qui est rendue par l'adverbe « prodigieusement » – ne peut être reléguée à l'univers fantasmatique et qui, donc, par sa présence, met à mal le cadre conceptuel. Les doutes sont rapidement levés lorsque, dans un deuxième mouvement, la voix narrative confirme que « cette femme-là était complètement agrippée à leurs consciences<sup>266</sup> ». Par cette affirmation, elle met fin à la confusion introduite par le double sens du terme « apparition » dont l'ambiguïté entre le devenir visible et la projection imaginaire était maintenue dans les lignes précédentes. Dès lors, la voix narrative agit à nouveau comme une garante de la rationalité et remet les choses à leur place en exprimant que cette apparition appartient au niveau idéal, autrement dit qu'elle n'a de réelle que la croyance que les personnages ont d'elle et qu'elle est donc de l'ordre de l'imaginaire. Le cheminement que suit la voix narrative dans cet extrait est représentatif d'une partie de son fonctionnement tout au long de cette première version de *La mujer desnuda*. Si nous prenons un peu de distance par rapport au récit, le rôle de la voix narrative dans ce passage n'est pas seulement celui de retracer la frontière entre réel et imaginaire, mais d'inscrire l'œuvre dans les débats en cours dans le champ littéraire uruguayen entre littérature réaliste et « littérature imaginative » (Rama, 1971). C'est ce que souligne la digression suivante (que nous recitons ici pour des raisons pratiques) : « Tout homme, au moins dans une circonstance de sa vie, a pensé à cela au moins une fois. Mort de fatigue ou de désir ou de n'importe quoi, il en est venu à imaginer que cela pouvait lui arriver. Une femme nue surgissant de la terre, ou du lavabo ou de n'importe où<sup>267</sup> » (Somers, 1950, p. 88). Dans cette digression, Armonía Somers énonce, à travers la voix narrative, une réflexion générale très ironique sur les fantasmes masculins en situation limite - « mort de ... ». L'intertexte iconographique avec le tableau paradigmatique de

---

<sup>265</sup> « Pero sería distinto si eso ocurriese. No puede suceder. Si en verdad sucediese alguna vez ».

<sup>266</sup> « la mujer aquella estaba completamente asida en sus conciencias ».

<sup>267</sup> « Todo hombre, por lo menos en una circunstancia de su vida, ha pensado alguna vez en eso. Muerto de cansancio o de deseo o de cualquier cosa, ha dado en imaginar que pudiera ocurrirle. Una mujer desnuda surgiendo de la tierra, o del lavabo, o de donde sea » (Somers, 1950, p. 88).

Boticelli, *La naissance de Vénus*, déconstruit cet univers fantasmatique dans un geste résolument irrévérencieux qui trivialise la scène en faisant du coquillage un « lavabo ». Le récit construit la distance entre la réalité et le fantasme, dans le jeu qui se construit entre la voix narrative et son personnage féminin qui devient une matérialisation de son contre-fantasme critique, afin de dénoncer cette construction fantasmatique masculiniste de « la femme ».

Pour compléter notre analyse, nous nous permettons une brève incursion dans la deuxième version de *La mujer desnuda* à titre comparatif. Dans cette deuxième version de l'œuvre, nous observons une indéfinition accrue. Les éléments spatio-temporels se simplifient : « ce fut précisément à ce momento-là de la réflexion<sup>268</sup> » devient « quand », « champ<sup>269</sup> » devient « aire<sup>270</sup> ». Les sujets perdent également de leur précision : « arbre<sup>271</sup> » devient « cela<sup>272</sup> ». À ces imprécisions lexicales s'ajoute la suppression de détails comme les passages explicatifs sur la vie *in utero* des jumeaux, sur la présence de la femme dans la seule conscience des jumeaux ou encore sur le difficile processus d'identification de la forme qui s'avère être la femme nue. Cette suppression mène à une condensation du sens comme lorsque « regard étrange comme celui d'un embryon<sup>273</sup> » devient « regard embryonnaire<sup>274</sup> ». Nous reviendrons plus en avant sur les usages et fonctions de la locution « comme », mais nous pouvons déjà voir ici que son rôle explétif, qui tend à créer une corrélation entre le niveau référentiel et le niveau idéal est érudé dans la deuxième version. Enfin, les éléments qui introduisent le questionnement du rapport entre réalité et imaginaire disparaissent également, et seul restent les éléments qui postulent la réalité du personnage, « ni arbre ni fantôme. C'était une vraie créature féminine [...] »<sup>275</sup> (Somers, 2009, p. 38) et les faits qui contribuent à la rendre concrète : « elle était fatiguée et ravagée par les écorchures<sup>276</sup> » (Somers, 2009, p. 38). Dans la deuxième version, la différence entre le niveau référentiel et le niveau idéal n'est plus interrogée, mais simplement annulée. Il n'y a plus de référence à l'un ou l'autre, tout appartient à un tout indifférencié. Dans la première version, le rôle rationalisant de la voix narrative s'associe à une forme d'explic(it)ation qui

---

<sup>268</sup> « fue precisamente en ese punto de la reflexión ».

<sup>269</sup> « campo ».

<sup>270</sup> « área ».

<sup>271</sup> « árbol ».

<sup>272</sup> « aquello ».

<sup>273</sup> « mirada extraña, como de embrión ».

<sup>274</sup> « mirada embrionaria ».

<sup>275</sup> « ni árbol ni fantasma. Era una criatura femenina de verdad [...] » (Somers, 2009, p. 38).

<sup>276</sup> « estaba fatigada y hecha un mapa de rasguños » (Somers, 2009, p. 38).

s'amenuise très largement dans la deuxième version dans laquelle la voix narrative s'efface et donne davantage d'autonomie aux lecteur·ices. La forme de jeu rapidement rationalisée par la voix narrative dans la première version et qui portait sur le degré de réalité de la femme nue est déplacée dans la deuxième version où elle porte sur un jeu discursif. Il ne s'agit plus de créer une confusion sur la frontière réel/imaginaire – et donc de prendre position dans ce débat – mais d'interroger le rôle du discours. Ainsi, alors que dans la première version cette affirmation « Mais quelle apparition prodigieusement diaphane sur la terre obscure et quelle plénitude de paix et de confiance<sup>277</sup> » n'était explicitement attribuée à personne et semblait donc appartenir à la voix narrative, dans la deuxième version elle est paradoxalement attribuée aux jumeaux désignés dans cette même phrase comme « balourds<sup>278</sup> », et donc supposément pas capable de s'exprimer avec un tel lexique). L'évolution de la voix narrative et de son rôle semble se faire le reflet de l'évolution des débats du champ littéraire, mais aussi de la trajectoire de l'écrivaine qui lui permet de privilégier, dans un deuxième temps, le jeu à la cohérence et à la rationalité comme nous aurons l'occasion de le voir plus en détail par la suite.

Dans la première version, la voix narrative est aussi garante de la clarté du propos de Somers. Comme nous l'avons expliqué dans le chapitre sur le choix de la fiction, l'œuvre de Somers a des fondements philosophico-politiques forts. Dans la première version de l'œuvre, l'intertextualité est un matériel brut clairement identifiable. Les discours métalittéraires, philosophiques et politiques ponctuent la narration qui semble même parfois devenir un simple prétexte à leur diffusion. Dans l'incipit, la voix narrative explicite la scission de la protagoniste : celle que l'on voit (« la femme qui vivait à l'extérieur d'elle et qui l'on sait toujours presque tout<sup>279</sup> ») et « Rebeca Linke » (Somers, 1950, p. 74). Cette scission ou cette dualité n'est pas anodine. Elle semble, d'une part, renvoyer à une opposition contrainte / liberté qui fait écho aux réflexions existentialistes de l'époque. D'autre part, elle semble faire référence à la dualité qu'a vécue Armonía Somers / Etchepare, comme nous avons eu l'occasion de le voir dans le premier chapitre de ce travail et comme l'explique María Cristina Dalmagro lorsqu'elle établit un lien direct entre l'autrice et sa protagoniste :

Podemos establecer lazos con Rebeca Link (sic.), la protagonista de *La mujer desnuda*, quien llega a una etapa de madurez en su vida, se quita las vestimentas (arroja con ellas

---

<sup>277</sup> « Pero qué prodigiosamente diáfana sobre la tierra oscura y qué llena de paz y de confianza ».

<sup>278</sup> « Pero qué prodigiosamente diáfana sobre la tierra oscura y qué llena de paz y de confianza ».

<sup>279</sup> « la mujer que vivía por fuera de ella, y de la que se sabe siempre casi todo » (Somers, 1950, p. 74).

los malos recuerdos), se decapita y, renovada, sale a recorrer el mundo, provocando un escándalo por la remoción de los esquemas rígidos de su entorno. (Dalmagro, 2009, p. 71)

María Cristina Dalmagro propose ici des caractères communs à Rebeca Linke et Armonía Somers. Rappelons qu'Armonía Somers a elle-même déclaré avoir deux facettes : celle de la pédagogue et celle de l'écrivaine, l'une dans les normes, l'autre hors norme. Il ne s'agit pas de chercher à expliquer la littérature par l'autobiographie ou inversement ou encore de chercher à identifier un événement précis, mais plutôt de voir que cette première version publiée de *La mujer desnuda* annonce une œuvre littéraire qui sera, dans son ensemble, un vaste questionnement des normes et codes de la société, mais aussi reprend certains codes que nous attribuons à des automatismes pédagogiques. Par exemple, le fait que Somers explicite de manière récurrente, via sa voix narrative, des réflexions philosophico-politiques et métalittéraire. Nous revenons sur cette scission car il nous semble qu'elle peut expliquer en partie le rôle que Somers donne à la voix narrative. Armonía Somers semble créer sa voix narrative à partir d'une volonté (ou d'une nécessité) d'explicitation, un effort de « pédagogisation » de son discours qui répondrait à la fois à une volonté de transmission et de clarté.

Les anecdotes mentionnées antérieurement et les informations qu'elles apportent sur la protagoniste sont révélatrices d'une des fonctions de la voix narrative dans cette première version : la fonction médiatrice entre le discours philosophico-politique et le discours littéraire et fictionnel. La voix narrative est celle qui permet l'intégration du discours métalittéraire et politique à travers plusieurs stratégies.

## **2. Les anecdotes : un excès (qui a) du sens**

Par exemple, grâce à la voix narrative, la protagoniste acquiert davantage de profondeur ce qui permet de faire d'elle une incarnation de certaines des demandes et des luttes contemporaines qui visent à ce que les femmes soient des sujets politiques à part entière. À partir du positionnement théorique illustré par la dualité de la protagoniste, Somers développe deux anecdotes qui prennent la forme, pour l'une, d'un geste quotidien et pour l'autre d'un espace qui condense la projection imaginaire de la figure intellectuelle. Ces deux anecdotes, prises en charge par la voix narrative, ne sont pas dans le manuscrit et elles disparaissent aussi dans la deuxième version publiée, elles ne sont donc présentes que dans la version publiée dans *Clima*. Nous avons déjà travaillé en détail le lien de ces anecdotes avec le contexte politique, ici nous

ne nous intéresserons qu'à ce qu'elles peuvent montrer du rôle de la voix narrative dans cette première version publiée de *La mujer desnuda*. Nous émettons l'hypothèse que ces anecdotes, au-delà de leur caractère politique, ont vocation à asseoir la légitimité discursive de l'écrivaine.

Aquella noche, antes de acostarse, como que Rebeca Linke era una mujer sobrellevando a la otra, a la de afuera, le cumplió a esta todas las obligaciones de su desgano apareamiento. Cepillarse el cabello (la mujer que vivía por fuera tenía el cabello largo y negro), cepillarse los dientes, bañarse toda entera. Ya estaba el cuerpo exento (la mujer de la Linke era delgada y grácil, por lo cual no le sentaba bien su cabeza pensadora) cuando recordó su rito del pañuelo. Era una pequeña pieza de encaje que usaba en el bolsillo superior de sus chaquetas, siempre del mismo corte sobrio y delicadamente masculino. Cada vez que lavaba ese pañuelo pensaba: ni siquiera he llorado. Era, pues, una prenda virgen.

Ella ridiculizaba esa virginidad, parecida a la suya, lavándolo metódicamente, aún sin necesidad de hacerlo. Aquella noche, cumplió también con la costumbre del pañuelo. Luego lo adhirió en el espejo del baño, le alisó los bordes con sus manos calientes (Somers, 1950, p. 74)

Dans cette anecdote, la voix narrative présente la protagoniste en soulignant sa dualité. Elle s'attarde sur des détails physiques et mentionne pour la deuxième fois la couleur de ses cheveux, « noirs »<sup>280</sup>, mais aussi des gestes du quotidien, comme « se brosser les dents ». Ce dernier élément nous semble important car dans l'histoire littéraire, la mention du corps des femmes est très souvent liée à un imaginaire érotique. Or, ici le lavage de dents, entre deux actions qui pourraient être perçues comme érotiques (« se brosser les cheveux », « se baigner tout entière ») agit comme un élément qui redirige le discours. Il s'agit d'une action triviale, qui n'apporte rien à la trame, mais dont le rôle semble de clarifier le ton de cette anecdote. En effet, elle restitue une forme d'humanité au corps des femmes et déconstruit ainsi l'érotisation à laquelle il est soumis dans l'univers fantasmatique masculin(iste). C'est donc l'horizon d'attente des lecteur·ice·s qui est mis à mal à travers ce procédé. Nous pensons que cette anecdote a également une fonction métalittéraire parce qu'elle pose la question de ce qui mérite d'être dit, de ce qui peut être dit, de ce qui doit être dit. Ensuite, la mention au corps « exempt » introduit l'idée de la purification qui, associée à la virginité – celle de la protagoniste et celle du mouchoir – mentionnée juste après, renvoie à un intertexte religieux et moral qui est

---

<sup>280</sup> Ces deux mentions disparaîtront dans la deuxième version publiée pour laisser place à une indéfinition totale.

« ridiculisé », selon le terme employé dans le texte. Cette anecdote, qui n'a pas de lien direct avec la trame, institue une voix narrative qui donne la priorité au discours politico-philosophique et à une dimension métaphorique du discours. La voix narrative apparaît dans ce cas comme un moyen d'éviter l'expression d'un « je » féminin trop aisément questionnable. Le rituel du mouchoir se fait l'illustration d'une identité complexe qui brouille la binarité de genre et ouvre la voie à une deuxième anecdote dans laquelle la voix narrative développe la construction de la figure de l'intellectuelle et plus précisément de l'écrivaine :

« ¿Y ahora qué? ¿Y ahora qué? ». Recorrió su librería con los ojos. Había tapizado las paredes con aquellos instrumentos de la delicia y la tortura. Pero esta vez una de las dos Rebeca Linke comenzaba a rebelarse a la otra, sin duda. No, no leería. Sabía muy bien cómo se escribe un libro, puesto que los había escrito. Conocía la intimidad del trabajo, y eso era todo. (Somers, 1950, p. 74)

Dans cette anecdote, Somers donne davantage de profondeur à son personnage, mais surtout construit la figure de l'écrivaine. L'anecdote s'ouvre sur du discours indirect puis la voix narrative reprend la parole et vient ensuite un flux entre la voix narrative et les pensées de la protagoniste rapportées *via* le discours indirect libre. Ce flux entre les deux voix indique une absence de hiérarchie entre les deux discours voire, par l'absence de distanciation, une forme de légitimation du discours de la protagoniste par la voix narrative. L'invention d'un personnage permet de dépasser le clivage entre la femme-pédagogue et la femme-écrivaine à travers une mise en scène de cette dualité originelle qui permet la prise en charge du conflit énonciatif.

La bibliothèque dont l'amplitude est soulignée par « avait tapissé les murs »<sup>281</sup> appartient à la protagoniste comme l'indique le pronom possessif « su ». La propriété de cette bibliothèque donne un certain statut social à la protagoniste qui est dès lors considérée comme intellectuelle et comme ayant suffisamment de pouvoir économique pour disposer d'une telle bibliothèque (d'autant que celle-ci s'ajoute à la possession d'une maison de campagne, aussi modeste soit-elle). L'ambivalence des livres, présentés comme « ces instruments de délice et de torture<sup>282</sup> » fait écho à la réalité de Somers en tant qu'écrivaine dont le processus d'écriture est une longue souffrance, mais aussi en tant que lectrice confrontée à la fois au plaisir de lire et à l'aversion face au masculinisme et au sexisme de la plupart des textes du canon. Dans cette anecdote

---

<sup>281</sup> « había tapizado las paredes » (Somers, 1950, p. 74).

<sup>282</sup> « aquellos instrumentos de la delicia y la tortura ».



l'alternance qui tend vers la fusion de la voix narrative et de celle de la protagoniste fait écho à la réalité de l'autrice et toutes ces voix s'assemblent pour défendre le statut d'écrivaine (que nous comprenons ici comme le statut de femme écrivaine dans un champ littéraire masculiniste qui lui-même prend place dans un système patriarcal), pour asseoir sa légitimité. Rappelons qu'il s'agit de la première œuvre publiée de Somers. Nous pouvons voir dans ce passage qu'elle anticipe les critiques et les difficultés de réception et qu'elle pare les attaques par anticipation.

Nous émettons l'hypothèse que Somers revendique, à travers cette description prise en charge par la voix narrative, la figure de l'écrivaine. Pour ce faire, elle fait appel à une forme d'auto mise-en-scène dans laquelle elle revendique un « je » féminin agent et sachant : « Elle savait très bien comment on écrivait un livre puisqu'elle les avait écrits<sup>283</sup> ». Cette phrase anticipe toutes les critiques qui seront faites aux écrivaines – dont Somers<sup>284</sup> – et montre, au-delà de sa connaissance des rapports de pouvoir qui structurent le champ, sa volonté de légitimer sa place et son travail. Pour confirmer ses connaissances et donc sa légitimité à écrire, mais aussi pour imposer une lecture critique qui ne s'intéresserait pas seulement à la trame, elle mobilise une œuvre de Poe :

Nunca hubiera revelado las cosas tal cual son, sin embargo, como Poe. Siempre le había parecido malo lo descubierto por ese hombre. La filosofía de la composición, qué entretelones impúdicos. Ella pensaba: Una mujer que tiene un hijo no cuenta su proceso, no dice, por ejemplo, estas cosas terribles: « Me acosté, y al poco tiempo sentí que mi hombre extendía su brazo sobre mi pecho y decía y quería algo que yo comprendí qué significaba. Algo por lo cual ya supimos que era necesario querer la misma cosa y hacerla. Luego de lo que hicimos, él bostezó y dijo: « Mañana se renuevan las autoridades del Comité de Ayuda a ... » Y yo dije : « Puf, no me interesa ». Poco tiempo después, el médico me preguntó: « ¿Tiene náuseas?, señora ». ¿Recuerda con precisión su última fecha? Oh, tuve que explicar yo veinte años más tarde, claro que es hijo mío. Es maravilloso, ¿verdad?, estudia ciencias sociales, y es, además, la pasión de aquella chica rubia ». Por todo eso estuvo mal lo de Poe y su historia desnuda del cuervo. Por lo que no estaría bien tampoco que yo me propusiera explicar ahora por qué no quiero leer más novelas. (Somers, 1950, p. 74-75)

---

<sup>283</sup> « Sabía muy bien cómo se escribía un libro puesto que los había escrito ».

<sup>284</sup> Pour le détail de cette analyse, nous renvoyons au premier chapitre dans lequel nous avons étudié les dynamiques d'exclusion à l'œuvre dans le champ littéraire uruguayen du milieu du XX<sup>e</sup> siècle.

Somers continue de tisser la (con)fusion des voix dans ce passage. Nous pouvons affirmer que c'est ici l'autrice qui s'exprime à travers la pensée de la protagoniste reprise par la voix narrative. Armonía Somers cite explicitement Edgar Allan Poe et l'un des textes fondateurs de la modernité littéraire. Dans *Philosophie de la composition*, Poe trivialise l'acte créateur en le décomposant, en l'exposant en tant que travail, en dévoilant ses « mystères ». Il désacralise ainsi la création littéraire que le romantisme avait réussi à sacraliser lors de la phase de différenciation du champ littéraire et du champ du savoir qui avait produit l'autonomisation de la littérature et avait renforcé l'hermétisme du champ littéraire. L'exposition du travail d'écriture contribue également à professionnaliser l'écriture littéraire car la littérature elle-même devient autonome et n'est plus seulement le discours inspiré de quelques élus, mais l'objet d'une pensée sur l'humanité et une technique qui peut être appropriée par presque n'importe qui. Toutefois, les femmes restent les grandes exclues de ce discours-là et de l'autorité discursive littéraire. Dans cet extrait, Armonía Somers rejoue l'opposition entre « création masculine » et « procréation féminine » (Coquillat, 1982) à partir de la comparaison qui propose une représentation extrêmement ironique du texte de Poe.

Il est évident que dans cet extrait qui n'a, encore une fois, que peu à voir avec la trame, le rôle de la voix narrative n'est pas d'assurer une continuité du récit. Selon nous, la voix narrative assume ici le rôle de médiatrice entre le discours politique de l'autrice et les lecteur·ice·s d'un texte de fiction. Le concept d'autorité dans sa définition dominante vient de la manière dont Platon l'a défini et a été pensé et construit dans une société où les femmes n'étaient pas citoyennes. Armonía Somers publie pour la première fois dans un champ essentiellement masculin et, nous l'avons vu, masculiniste. Elle est consciente de la position subalterne qui en découle et qui suppose de mettre en place des « astuces du faible » (Ludmer, Mullaly, 2020). L'autorité canonique conférée à la voix narrative traditionnelle l'assimile à une voix universelle. Or, Armonía Somers parce qu'elle est une femme qui écrit en milieu masculiniste, est renvoyée à sa condition d'« autre » (Delphy, 2008) qui l'exclut d'emblée de cet universel et donc de la position d'autorité traditionnelle, rend son regard oblique et implique la reconfiguration de la voix narrative canonique. Comme l'affirme Michèle Le Doeuff, « si la privation d'autorité n'avait pas d'autre peine que celle de ne point dominer sur les autres, le Sexe pourrait facilement trouver des raisons de s'en consoler » (Le Doeuff, 1990 in Le Doeuff, 1998, p. 82). Or, cette privation d'autorité a pour conséquence majeure le maintien de l'oppression des femmes (des minorités de genre et des personnes racisées). La nouvelle voie d'accès que propose Somers dans un premier temps est une voix narrative qui se pose comme

garante de la narration et comme médiatrice. Autrement dit, c'est une voix qui médiatise les réflexions philosophico-politiques et métalittéraires de l'autrice en les explicitant pour légitimer son discours. L'autrice pallie l'absence d'autorité par un processus argumentatif qui se fonde sur l'exposition de connaissances. Là encore, Michèle Le Doeuff apporte un éclairage nécessaire à la question :

La connaissance n'est pas pouvoir, mais résistance à la domination exercée par autrui, en tant que cette domination s'accroche à l'ignorance des dominé-e-s. Les hommes, dit-elle, privent les femmes d'une juste liberté et des moyens d'acquérir les sciences, ils s'approprient entièrement la vie intellectuelle pour dominer plus facilement celles « que l'on veut toujours dans la dépendance ». Chaque pas franchi dans l'ordre de la connaissance permet de réduire cette dépendance [...] et cette résistance ouvre enfin la possibilité d'inventer des formes nouvelles de vie qui soient plus heureuses. (Le Doeuff, 1998, p. 80)<sup>285</sup>

La voix narrative que construit Somers est une stratégie de positionnement dans le champ littéraire qui s'est autoconstitué comme champ du savoir, une résistance voire une rupture avec l'ordre établi. À défaut d'inventer « des formes nouvelles de vie qui soient plus heureuses » (Le Doeuff, , Somers invente des formes nouvelles de narrer. La voix narrative de la première version de *La mujer desnuda* sera reconfigurée dans la deuxième version publiée, nous pouvons donc considérer que les termes du débat ont été modifiés par son intervention antérieure. La première publication a un effet performatif qui modifie le contexte d'énonciation puisque lors de la publication de la deuxième version de l'œuvre, Armonía Somers fait partie – même de manière marginale – du champ littéraire uruguayen contemporain. En effet, la deuxième version de l'œuvre est publiée en 1966, par la maison d'édition *Tauro*, après la publication du recueil de contes *El derrumbamiento*, qui a connu une certaine diffusion et qui reste aujourd'hui une de ses œuvres les plus connues. Si, lorsqu'elle publie la deuxième version de *La mujer desnuda*, Armonía Somers a acquis une certaine autorité discursive, il n'en reste pas moins que, comme toute prise de parole, son discours est marqué par des stratégies d'autolégitimation qui, parce qu'elle appartient à un groupe minorisé, sont marquées par la dimension polémique.

---

<sup>285</sup> Dans ce passage, Michèle Le Doeuff parle des travaux de Gabrielle Suchon qui sont aujourd'hui quasiment introuvables.



## **PARTIE 2. LA VOIX NARRATIVE DANS LA DEUXIEME VERSION**

### **PUBLIEE DE *LA MUJER DESNUDA* : LA CREATION D'UN**

### **ESPACE-FRONTIERE**

Dans la deuxième version de *La mujer desnuda* (1966 ; 2009), la voix narrative semble dans un premier temps assumer le rôle qui lui est imposé par le canon. Sa présence est accrue par rapport à la première version. Comme nous l'avons expliqué dans les paragraphes antérieurs, des passages entiers de la première disparaissent et ont pour conséquence l'effacement des substrats politiques/littéraires/féministes *via* la réduction de l'espace octroyé à la protagoniste. Ce sont donc, concrètement, le discours direct, les références intertextuelles explicites, la contextualisation de la protagoniste, autrement dit tous les éléments dont nous avons vu qu'ils contribuent à la légitimité de la protagoniste et à la construction de l'autolégitimation, qui disparaissent. Nous ajoutons que dans la deuxième version Somers semble se plier davantage aux codes normatifs du genre du roman et que la minimisation de l'intertexte explicite illustre un renforcement de la contrainte.

Parallèlement à ces suppressions, nous observons des ajouts de passages narratifs dans lesquels la voix narrative remplit le rôle de médiatrice des pensées de la protagoniste, ce qui semble rétablir une division claire des rôles de la voix narrative et de la protagoniste. Nous interprétons cela comme une manière de réintégrer certains des codes narratifs de la fiction en prose à ce texte au caractère hybride. Le fait que la trame fictionnelle soit privilégiée dans la deuxième version nous mène à penser que les modifications opérées, loin d'être anecdotiques, accompagnent une reconfiguration du rôle de la voix narrative. En effet, le rôle premier de celle-ci n'est plus de médiatiser des idées philosophico-politiques et métalittéraires, mais de raconter une histoire dans laquelle ces considérations n'apparaissent que comme des lignes de fuite. La gestion du rôle et de la place qu'occupe la voix narrative est fondamentale dans ce processus de recentrement de la narration. C'est en renforçant sa présence que Somers remet la narration et l'histoire au centre de l'œuvre.

Nous avons mentionné précédemment le fait que la deuxième version de *La mujer desnuda* répond davantage aux normes du récit de fiction et que le rôle de la voix narrative est

reconfiguré. Nous allons voir dans cette partie quelles sont les modalités de cette reconfiguration. La deuxième version de *La mujer desnuda* s'ouvre sur ces phrases :

El día en que Rebeca Linke cumplió los treinta años, comenzó con lo que ella había imaginado siempre, a pesar de una secreta ilusión en contra: la nada. ¿Y si no ocurriera nada entonces, se había preguntado más de una vez, ni para bien, ni siquiera para mal, que siempre es algo? (Somers, 2009, p. 15)

L'œuvre s'ouvre sur un non-événement : le trentième anniversaire de la protagoniste Rebeca Linke qui se révèle être « un bâillement ennuyeux<sup>286</sup> » (Somers, 2009, p. 15), « sans marque visible de jour faste<sup>287</sup> » (Somers, 2009, p. 15) ou, comme indiqué dans la première version, « sans marque, sans événement propre<sup>288</sup> » (Somers, 1950, p. 73). Le parti pris du non-événement est risqué, mais il y a aussi une tension qui s'installe dès cette première phrase entre le jour d'anniversaire des trente ans qui renvoie à un événement et « le néant<sup>289</sup> » (Somers, 2009, p. 15) qui marque l'absence prévisible qu'elle « avait toujours imaginé<sup>290</sup> » (Somers, 2009, p. 15) qui se confronte à une forme de refus « malgré une illusion secrète contre<sup>291</sup> » (Somers, 2009, p. 15). La voix narrative donne plusieurs éléments attendus selon les codes canoniques du récit : l'identité de la protagoniste (âge, nom et prénom), la situation temporelle de l'action et l'introduction d'une tension qui, si minime soit-elle, ouvre une brèche à l'intrigue. L'emploi de la troisième personne du singulier indique aussi le positionnement de la voix narrative : il s'agit d'un narrateur extradiégétique qui nous donne accès à la conscience de la protagoniste tout en établissant un cadre informatif. La voix narrative endosse le rôle de garant, représente une autorité. En ce sens, l'instance narratrice répond à sa fonction canonique. La femme protagoniste est le sujet actant, certes, mais elle est surtout objet de discours. Ce n'est pas par sa voix que les lecteur·ices lisent l'action, elle est médiatisée. La voix narrative serait donc à la fois le garant et le médiateur. Elle joue aussi son rôle d'instance dominante et hiérarchiquement supérieure au personnage comme nous pouvons le voir dans la phrase

---

<sup>286</sup> « un aburrido bostezo » (Somers, 2009, p. 15).

<sup>287</sup> « sin marca visible de día fasto » (Somers, 2009, p. 15).

<sup>288</sup> « sin marca, sin acontecimiento propio » (Somers, 1950, p. 73).

<sup>289</sup> « la nada » (Somers, 2009, p. 15).

<sup>290</sup> « había imaginado siempre » (Somers, 2009, p. 15).

<sup>291</sup> « a pesar de una secreta ilusión en contra » (Somers, 2009, p. 15).

suivante : « L'erreur semblait, donc, résider dans le fait de s'être imposée<sup>292</sup> » (Somers, 2009, p. 15) où « l'erreur » introduit un jugement normatif.

Dans les paragraphes suivants, le positionnement de la voix narrative et le type de discours auquel nous avons accès deviennent plus confus. Dans le deuxième paragraphe de l'œuvre, la formulation impersonnelle « s'être imposée » introduit cette confusion. Qui formule cette pensée ? S'agit-il de la voix narrative ou de Rebeca Linke ? Aucun élément ne permet de l'identifier clairement. Le mélange d'un lexique factuel « erreur », « résider », « imposée » associé à une tournure de vérité générale « ce qui devra arriver sera toujours <sup>293</sup> » et d'un lexique qui renvoie à des croyances et montre une certaine subjectivité : « coup de griffe aveugle<sup>294</sup> » « l'embuscade secrète<sup>295</sup> ». Il y a une mise en tension de deux niveaux de discours, le référentiel ou pragmatique et l'idéal ou imaginaire. Le contraste entre ces deux niveaux de discours dans une même phrase interroge : s'agit-il de deux niveaux pris en charge par le garant ? S'agit-il d'une fusion du discours de la voix narrative avec celui de la protagoniste ? De ces observations et questionnements surgit l'hypothèse d'une voix narrative qui ne remplit pas le rôle de médiatrice qui lui est canoniquement attribué puisqu'elle sème le trouble.

Malgré son statut omniscient, la voix narrative n'apporte que peu d'informations contextuelles. Elle renvoie fréquemment à une forme de référentialité sans toutefois donner un cadre spatio-temporel précis. Ainsi, lorsque Rebeca Linke arrive dans la maison, il est mentionné que « il lui était seulement possible de se souvenir de ce qu'elle pouvait embrasser les yeux<sup>296</sup> » (Somers, 2009, p. 16). La voix narrative semble donc ne pas user de ces capacités de narrateur omniscient, mais restreindre sa perspective à celle de la protagoniste. La voix narrative se concentre, hormis quelques exceptions, sur l'action en cours (les rares analepses ont lieu dans les discours des personnages).

L'autonomie de la voix narrative qui semble se dessiner dans le début de l'œuvre se voit déséquilibrée par le contact avec la subjectivité propre à la conscience de la protagoniste. À première vue, les formules incluant le verbe « sembler » (Somers, 2009, p.15, l.6) ou l'emploi de l'adverbe « comme » (Somers, 2009, p. 15, l. 12 ; l. 26), de prépositions comme « peut-

---

<sup>292</sup> « El error, pues, parecía radicar en haberse impuesto... » (2009, p.15).

<sup>293</sup> « lo que tendrá que suceder será siempre ».

<sup>294</sup> « zarpazo ciego ».

<sup>295</sup> « la emboscada secreta ».

<sup>296</sup> « solo le era posible recordar lo abarcable con los ojos » (Somers, 2009, p. 16).

être<sup>297</sup> » (Somers, 2009, p. 15, l. 18), « si » (Somers, 2009, p. 15, l. 20, l. 22), l'utilisation du conditionnel et du subjonctif imparfait et plus-que-parfait marquent une différence nette entre la voix narrative et les discours (pensées et paroles) de la protagoniste et des autres personnages. Tous ces éléments semblent converger vers une voix narrative qui aurait effectivement pour fonction le rôle de garant, c'est-à-dire une figure fiable qui assurerait à l'intérieur même du discours fictionnel la scission entre un niveau référentiel et un niveau idéal.

La finca a la que llegó en la medianoche se hallaba para la mujer así como suspendida en la atmósfera. No le conocía aún mayormente sus interiores. Y en cuanto a lo demás, solo le era posible recordar lo abarcable con los ojos. Hacia delante, un campo extenso. De pronto éste se interrumpía por una oscura mole transversal que iba terminando en forma de animal marino. Sí, realmente, el bosque le parecería desde el principio un cetáceo varado. (Somers, 2009, p. 16)

Dans cet extrait du cinquième paragraphe de l'œuvre, la voix narrative nous donne accès au point de vue de la protagoniste via le discours indirect libre dont la caractéristique est de générer une certaine confusion. Cette confusion est limitée par plusieurs incursions de la voix narrative qui marquent une certaine distance « pour la femme<sup>298</sup> », « lui semblerait<sup>299</sup> » respectant donc les codes de la figure du garant. Toutefois, le jeu de la confusion est entretenu par le fait que ces marques de distance soient toujours postérieures à la pensée de la protagoniste. Elle semble avoir comme effet une sorte de rappel à l'ordre du lecteur·ice de ne pas se laisser embarquer par la fiction et de conserver une certaine distance critique. Somers se réapproprie les codes de la voix narrative canonique (garante de la scission du niveau référentiel et du niveau idéal) et joue avec ceux-ci. Ainsi, nous avons d'abord accès, en tant que lecteur·ice·s, au point de vue de la protagoniste (sans que cela soit explicité) avec « se terminait en forme d'animal marin<sup>300</sup> » et l'emploi de l'indicatif qui renvoie à un haut degré de réalité, suivi de « oui, vraiment<sup>301</sup> » qui renforce la certitude et qui semble, de plus, explicitement garanti par la voix narrative comme acceptable. Dans un deuxième temps, Armonía Somers introduit la contradiction, comme une mise en scène de l'énonciation polémique, et rétablit l'ascendant de la voix narrative sur la voix

---

<sup>297</sup> « quizás ».

<sup>298</sup> « para la mujer ».

<sup>299</sup> « le parecería ».

<sup>300</sup> « iba terminando en forma de animal marino ».

<sup>301</sup> « sí, realmente ».



de la protagoniste avec la formulation « la forêt lui semblerait<sup>302</sup> » où la somme du verbe « parecer » et du conditionnel réaffirment le narrateur dans son rôle de garant tout en rendant visible par l'agencement des phrases que nous venons de citer, sa fiabilité en demi-teinte due à sa présence aléatoire. En effet, la voix narrative, en ce début d'œuvre, semble installer un cadre rationnel, qui sépare le niveau référentiel et le niveau imaginaire, mais la présence de ce cadre est fluctuante. La confusion entre la voix narrative et celles des personnages soutient la déstabilisation des hiérarchies conceptuelles qu'Armonía Somers met en place en s'inscrivant dans la lignée du courant fantastique. Le recours à la dimension métalittéraire, mis en scène, dans cette version de l'œuvre, par la confusion des voix – et qui, dans la première version était davantage explicite avec, notamment, le passage sur l'œuvre de Poe – participe de l'effondrement de la mimésis classique.

Le caractère aléatoire de la voix narrative dans son rôle de garant se confirme dans les lignes suivantes. À de nombreuses reprises, la voix narrative semble se confondre avec celle de la protagoniste. Ainsi, nous pouvons lire à la fin de ce même paragraphe :

En un solo día de viento en que le fuera dado verlo, le había conocido en la locura, una especie de rabia impotente como la de ciertas formas ancladas de rebelión humana. Se movía sin abandonar el sitio, resoplaba enviando ráfagas cargadas con su ruido. Pero no más allá del propio espectáculo de esclavo amotinado. Luego volvió a quedar inmóvil por un tiempo, apenas si con la incontenible respiración de su masa. (Somers, 2009, p. 16)

Dans ces quelques lignes, une métaphore filée enchaîne plusieurs niveaux d'explication introduits successivement par « une espèce de », « comme ». La forêt est personnifiée puis comparée à un « véritable spectacle d'esclave mutiné<sup>303</sup> » qui renvoie à un imaginaire culturel puissant de rébellion. Ces images semblent répondre à une volonté explicative or elles ne font que dynamiter les possibilités de sens. Cependant, là où l'éthos pré-discursif lié au genre du roman attendrait une explication rationalisant de la voix narrative qui jouerait son rôle de garant, les métaphores successives semblent annuler le niveau référentiel. À ce stade, deux hypothèses sont possibles : 1) la voix narrative s'efface totalement – et volontairement – au profit du point de vue de la protagoniste, 2) la voix narrative est contaminée par le point de vue de la protagoniste / fait de l'imaginaire le niveau référentiel générant une (con)fusion entre ces deux niveaux. Le résultat est, dans tous les cas, une disparition du niveau référentiel et, par

---

<sup>302</sup> « el bosque le parecería ».

<sup>303</sup> « propio espectáculo de esclavo amotinado ».

conséquent, l'instauration d'un nouveau système de valeurs. Le nouveau système de valeurs qui semble se dégager se fonde sur la synesthésie et donc la mobilisation des sens ainsi que sur l'imaginaire collectif (notamment *via* les métaphores et comparaisons et les divers champs lexicaux qui interagissent). La synesthésie produit une forme de saturation, dans la citation antérieure, mais aussi, par exemple avec « Mais il n'y a pas d'espérances. Les barbelés approchent. Des barbelés, des barbelés tendus et un bruit monotone<sup>304</sup> » (Somers, 2009, p. 17).

Plusieurs observations émergent de ces premiers paragraphes. La voix narrative assure, lorsqu'elle est présente, un cadre référentiel rationnel, mais elle cède parfois sa place et disparaît subrepticement au profit d'autres points de vue. Le système de valeur qui sous-tend l'œuvre ne peut se résumer à une simple opposition entre référentiel / idéal ou réel / imaginaire, mais implique plutôt une série de gradations et de tensions aléatoires entre ces deux pôles. Son rôle semble essentiellement être de pointer du doigt la subjectivité de la protagoniste et de la perspective sur laquelle elle s'appuie. Elle conforte les lecteur·ice·s dans leur cadre de connaissance tout en leur faisant comprendre que cette œuvre va les emmener hors de ce terrain connu, hors de leur horizon d'attente. Il y a toute une série d'assertions / commentaires de la voix narrative qui semblent mettre en place un positionnement clair et une séparation entre discours (oral ou pensé) de la protagoniste et discours de la voix narrative. Cependant, une lecture attentive permet d'identifier de nombreuses zones frontières dans lesquelles le discours est difficilement attribuable à l'une ou à l'autre. Les frontières « concrètes et symboliques » concernent, comme l'explique Gloria Anzaldúa<sup>305</sup>, « tous types de dislocations et de traversées, qu'elles soient sociales, culturelles, géographiques, sexuelles ou spirituelles » (Anzaldúa, 1987). Cette notion nous semble intéressante pour comprendre certains des enjeux de l'œuvre d'Armonía Somers. Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de ce travail, Armonía Somers s'exprime depuis la marge en ayant conscience de cette position et en développant des stratégies de négociation pour travailler à la reconfiguration de certaines dynamiques d'exclusion. Les zones frontières qu'elle met en place dans le discours de la voix narrative comme des espaces qui brouillent les catégorisations canoniques, et donc les oppositions et rapports de force qui leur sont liées, opèrent comme un espace à habiter, qui n'est pas celui de la marge, ni de la périphérie, mais plutôt un « tiers-espace », comme le définit Homi K. Bhabha :

---

<sup>304</sup> « Pero no hay esperanzas. Se vienen después las alambradas. Alambres, alambres tensos y ruido monótono » (Somers, 2009, p.17).

<sup>305</sup> Concernant Gloria Anzaldúa, nous recommandons vivement la consultation des travaux de Camille Back, et notamment sa thèse de doctorat (Back, 2022).

Ce tiers-espace qui, bien qu'irreprésentable en soi, constitue les conditions discursives d'énonciation assurant que la signification et les symboles de la culture n'ont pas d'unité ou de fixité primordiale ; qu'il est possible de s'approprier jusqu'aux signes mêmes, de les traduire, de les réhistoriciser et d'en faire une nouvelle lecture. (Bhabha, 2007, p. 82)

Ce tiers-espace à la fois ouvre des possibles et fait se rejoindre les différences dans des rencontres bénéfiques, il convoque pour déjouer les codes établis et les réorganiser. Par exemple, dans la première version de *La mujer desnuda*, la déambulation de Rebeca Linke est introduite par la phrase suivante : « Ce fut précisément en ce jour vide que Rebeca Linke décida d'entreprendre un voyage vers sa maison de campagne solitaire<sup>306</sup> » (Somers, 2009, p. 15). Il s'agit d'une phrase référentielle, qui raconte et situe une action. L'ancrage dans le niveau référentiel qui est très clair dans la première version devient plus confus dans la deuxième version où la phrase que nous venons de citer devient « Tout commença ainsi, alors : qu'elle revienne inconsciemment à un lieu vulgaire et qu'elle disparaisse de la vue<sup>307</sup> » (Somers, 2009, p. 15). La précision de la première phrase est remplacée par l'indéfinition de « tout », « ainsi » et « alors » qui désignent sans pour autant renvoyer à des éléments concrets et donnent donc une sensation de référentialité qui n'est pas tangible. De même, le voyage devient un « revenir », donc un retour, qui implique une antériorité inconnue des lecteur·ices et sur laquelle aucune autre information ne sera donnée. La « maison de campagne solitaire » qui appartient à la protagoniste (« son ») devient « un lieu vulgaire », autrement dit, un lieu totalement indéfini que ce soit en termes géographiques ou topographiques. De plus, le sujet explicitement mentionné dans la première version comme « Rebeca Linke » devient un simple « elle ». Bien que l'identité liée à ce pronom soit évidente, le patronyme n'apparaît plus et cette modification semble aller dans le sens des autres modifications de cette phrase, à savoir l'indéfinition. À cela s'ajoute le fait que le sujet perd de son agentivité : là où « décida d'entreprendre un voyage » impliquait un pouvoir décisionnaire et la capacité d'agir, « fut de revenir inconsciemment » et « disparaisse » implique, à travers l'emploi de verbes d'état, une forme de marche arrière et d'effacement accrue par l'adverbe « inconsciemment » qui instaure une dynamique quasi opposée à celle de la première version qui donnait à voir un mouvement vers l'avant, comme l'incarnation de la capacité d'agir. Enfin, le subjonctif imparfait qui remplace le passé simple de l'indicatif complète le tableau en introduisant la notion d'irréalité qui confirme, selon nous,

---

<sup>306</sup> « Fue precisamente en ese día vacío cuando Rebeca Linke decidió viajar hacia su solitaria casa de campo » (Somers, 2009, p. 15).

<sup>307</sup> « Todo empezó así, entonces : que ella fuese retrocediendo inconscientemente en un escenario vulgar y desapareciera de la vista » (Somers, 2009, p. 15).

le jeu que Somers met en place avec les codes canoniques de la fiction. En effet, cette phrase nous semble être très représentative des stratégies opérées par Somers. Elle reprend les codes de la narration selon lesquels il faut situer l'action dans un cadre spatio-temporel et elle semble se plier à ces règles, mais en réalité elle le fait en des termes qui échappent complètement à ces dernières. Là où l'on attendrait la précision de la première version, elle donne à lire une série d'imprécisions et d'indéfinitions qui s'apparentent formellement aux codes attendus sans pour autant en remplir le rôle. Elle renvoie ainsi ces codes à ce qu'ils sont, des construits culturels, ou comme le dit Derrida pour l'heure, une « unité comptable purement fictionnelle [de] ce « comme si » qui règle, ordonne, compte, conte et fait le temps (la fiction, c'est ce qui figure, mais aussi ce qui fait) » (Derrida, 2008, p. 62). Autrement dit, Somers crée, via son écriture, un tiers-espace qui joue avec les codes de la référentialité en les thématissant. La voix narrative est une pièce maîtresse dans ce jeu puisque c'est à partir de sa narration que l'établissement de ce tiers-espace est possible.

L'identification de ce tiers-espace que construit et dans laquelle se situe la voix narrative nous permet d'affirmer que le rôle de la voix narrative dans la deuxième version de *La mujer desnuda* n'est plus de légitimer et d'asseoir une autorité discursive via, notamment, le recours à l'interdiscursivité, mais plutôt de brouiller les frontières des niveaux de discours, mais aussi des codes propres au discours fictionnel à travers les outils mêmes de ce discours qu'elle reprend pour les dév(/f)ier dans une posture propre de l'irrévérence.

Il n'y a aucun sens à se passer des concepts de la métaphysique pour ébranler la métaphysique ; nous ne disposons d'aucun langage – d'aucune syntaxe et d'aucun lexique – qui soit étranger à cette histoire ; nous ne pouvons énoncer aucune proposition destructrice qui n'ait déjà dû se glisser dans la forme, dans la logique et les postulations implicites de cela même qu'elle voudrait contester. (Derrida, 1967, p. 412).

Ce qui est en question ici ce n'est pas tant la métaphysique que la question du langage. Quel que soit le positionnement adopté, l'outil de destruction est toujours le langage qui ne peut se construire complètement en dehors de lui-même. De la même manière, dans le cas qui nous intéresse, la fiction ne peut se construire complètement en dehors d'elle-même. Il nous semble que le passage de la première à la deuxième version de *La mujer desnuda* illustre bien cela. Évidemment, la première version n'était pas totalement détachée des codes de la fiction, mais nous avons vu que les interdiscours philosophico-politique et métalittéraire, à cause de leur présence explicite, réduisaient la portée même de l'œuvre. Dans la deuxième version, Somers fait le choix de faire prévaloir les codes de la fiction – et donc d'utiliser le langage fictionnel –

pour les déjouer. Il y a donc, entre ces deux versions, la mise en place d'un jeu qui a à voir avec la présence / absence. Les références interdiscursives explicites de la première version semblent agir comme des marqueurs d'un « centre » qui serait une manière de légitimer l'autrice *via* ses connaissances et surtout n'offre pas à l'autrice les outils suffisants pour dépasser une simple opposition présence / absence. L'absence de ces interdiscours explicites dans la deuxième version accompagne le décentrement de la perspective puisque cette absence, loin de constituer un manque, agit comme « un mouvement de la supplémentarité » (Derrida, 1967, p. 423), ce qui permet la constitution du récit comme « tiers-lieu » (Back, 2022, p. 191) dans lequel l'autrice peut thématiser ces interdiscours. Ce décentrement marque la prise de distance par rapport à une vision du monde structuraliste et permet un jeu de « substitutions infinies dans la clôture d'un ensemble fini » (Derrida, 1967, p. 423). Le récit de fiction que propose Somers, en donnant une place centrale à une voix narrative imprévisible, se détache de l'idée structuraliste de perte du centre – ici, le narrateur externe omniscient – comme perte, et s'associe à une autre pensée du jeu qui, toujours selon Derrida, peut être présentée en ces termes :

[ Une ] affirmation joyeuse du jeu du monde et de l'innocence du devenir, l'affirmation d'un monde de signes sans faute, sans vérité, sans origine, offert à une interprétation active. [...] *Cette affirmation détermine alors le non-centre autrement que comme perte du centre.* Et elle joue sans sécurité. Car il y a un jeu sûr : celui qui se limite à la substitution de pièces *données et existantes, présentes.* (Derrida, 1967, p. 427)

Le qualificatif « joyeuse » est loin d'être le premier terme qui nous vient à l'esprit lorsque nous mentionnons l'œuvre de Somers. Il nous semble que ce terme n'est pas à prendre dans son sens commun, mais plutôt comme la manifestation d'une certaine liberté, une forme de pensée tournée vers l'avenir, la création, le devenir. Autrement dit, un positionnement qui ne s'enferme pas dans un rapport au passé comme absence, mais qui s'appuie sur l'absence comme opportunité de libération qui ouvre de nouvelles possibilités. C'est, selon nous, ce que fait Somers avec l'épisode de l'auto-décapitation dans lequel s'opère le basculement de la voix narrative. L'auto-décapitation, suivie du remplacement de la tête – opération qui a lieu dès les premières pages de l'œuvre – signifie que nous accédons au point de vue de celle qui a littéralement perdu la tête, ce que nous pouvons interpréter comme le point de vue de celle qui, paradoxalement, ne peut pas voir ou de celle qui est devenue folle autrement dit dont le jugement ne correspond plus aux normes, codes et attentes de la société. Dans les deux cas, cela pourrait nous mener à penser que ce point de vue perd sa fiabilité tout en restant garanti par la voix narrative qui, ce faisant, voit sa propre fiabilité diminuée. Cependant, le caractère

symbolique de cette opération est suffisamment explicite dans le texte pour que nous y voyions une métaphore d'un acte de rupture avec les normes morales de la société et, par conséquent, la construction d'une voix narrative qui prend appui sur la perspective d'une protagoniste « sans faute, sans vérité, sans origine » (Derrida, 1967, p. 427). En effet, la remise en place de la tête est d'abord présentée en ces termes : « Il devenait donc urgent de revenir à l'état antérieur, se remettre la pensée au-dessus, construire à nouveau l'univers réel avec les étoiles toujours au-dessus et le sol toujours en bas, selon les schémas primitifs<sup>308</sup> » (Somers, 2009, p. 21).

La question du regard, qui nous intéresse car elle est directement liée à la question de la perspective, est thématisée : « Il était, en plus, difficile et gênant de revenir au monde par les yeux, cette espèce de grenier où les choses et leurs images paraissaient revendiquer par la force de l'habitude leur droit à l'endroit normal, écorchant sans compassion l'innocence de l'air<sup>309</sup> » (Somers, 2009, p. 21). Les yeux sont la synecdoque du regard qui est lui-même entendu comme ce qui construit nécessairement la réalité. Somers affirme ici le fait que tout accès à la réalité est nécessairement médiatisé par le regard qui est lui-même nécessairement modelé par la société dans laquelle le regardant évolue. Ce que Somers met en place avec l'acte de décapitation c'est une opération de « basculement d'un regard produit par l'inconscient patriarcal vers un regard créé de manière consciente » (Brey, 2020, p. 28)<sup>310</sup>, ou pour reprendre le lexique employé par Somers, le basculement d'un regard normé à un regard innocent qui induit également le questionnement de la hiérarchie des catégorisations et des modes de représentation. Ce geste sous-tend tout le roman, mais aussi l'ensemble de l'œuvre de Somers que nous considérons comme un vaste processus multiforme de destruction des impératifs de la société hétéropatriarcale. Il est particulièrement important en ce qui concerne la question du rôle de la voix narrative. En effet, dans les récits fictionnels la voix narrative n'est pas seulement voix mais aussi celle qui, parce qu'elle voit, peut narrer. La voix narrative est donc avant tout un regard porté sur les éléments de l'histoire. Le fait de thématiser le regard thématise en réalité le rôle de la voix narrative. Autrement dit, dans ce passage, selon nous, Somers postule le fait

---

<sup>308</sup> « Se hacía, pues, impostergable volver a lo anterior, tornar a echarse el pensamiento encima, construir de nuevo el universo real con las estrellas siempre arriba y el suelo por lo bajo, según esquemas primitivos. » (Somers, 2009, p. 21).

<sup>309</sup> « Era, además, difícil y molesto volver al mundo por los ojos, especie de desván donde las cosas y sus imágenes parecían reivindicar por la fuerza de la costumbre su derecho al sitio normal, arañando sin compasión la inocencia del aire » (Somers, 2009, p. 21).

<sup>310</sup> Nous ne reprenons pas à notre compte l'opposition male gaze / female gaze qui nous semble réductrice car essentialisante et binaire, mais la notion de basculement d'un « inconscient patriarcal vers un regard créé de manière consciente » nous semble illustrer parfaitement le geste de Somers pour comprendre les enjeux de la réflexion autour du regard.

qu'aucune voix narrative ne peut être omnisciente et omnipotente. Elle se détache donc dans un acte volontaire – illustré par l'auto-décapitation comme acte d'agentivité par excellence – du regard supposément universel du narrateur omniscient et postule une voix narrative partielle et partielle. Le retour à la norme qui aurait pu s'opérer avec le remplacement de la tête est (heureusement) frustré :

Todo rehecho ¿no? Rebeca Linke deslizó los pulgares por el cuello, donde el corte comenzaba a quemarle como un hilo metálico al rojo. Mas eso carecería ya de importancia frente a lo otro, su vigilia retomada bajo nuevas formas. Midió la habitación con pasos vacilantes. En realidad la anémica cabeza no parecía ser la misma de otros tiempos. (Somers, 2009, p. 21).

La présence de la cicatrice, comme marque visible et indélébile, trace de l'événement, matérialise l'impossibilité du retour à la norme et donc le fait que tout ce qui va suivre sera nécessairement marqué par ce détachement des normes. La cicatrice est un ajout de chair par-dessus une absence de peau, elle est donc à la fois carence et « supplémentarité » (Derrida, 1967, p. 423). Elle est l'incarnation de l'« affirmation joyeuse » (Derrida, 1967, p. 427) à partir de l'absence, la « cendre » (Derrida, 1992, p. 222) ou la matérialisation de ce qui reste de cette absence :

Les mots que j'avais un peu privilégiés jusqu'ici comme : trace, écriture, gramme... en fait se trouvaient mieux surnommés par « cendre » pour la raison suivante [...] « cendre » dit mieux ce que je voulais dire sous le nom de trace, à savoir quelque chose qui reste sans rester. (Derrida, 1992, p. 222)

En ce qui concerne la voix narrative, comme nous l'avons vu, elle continue d'endosser le rôle de garante. Ce n'est pas ce rôle-là qui est remis en question par Somers, c'est plutôt le rôle de médiatrice entre deux niveaux de discours. La voix narrative, dans la deuxième version, n'assure pas le passage de l'un à l'autre des niveaux, mais crée un troisième espace qui est un « tiers-espace » indéfinie qui semble être finalement l'espace de la narration comme un espace à part entière qui ne serait ni totalement idéal ni totalement référentiel. L'espace de la fiction est construit comme un espace confus et comme un espace de la confusion à partir des indéfinitions qu'entretient la voix narrative. Dans cette confusion entretenue par la voix narrative, le basculement vers l'irrévérence s'opère très rapidement. Comme nous l'avons vu, la voix narrative se place en garante d'une perspective qui n'est pas fiable. La voix narrative nous fait accéder à l'histoire à travers la perspective d'une protagoniste qui a perdu la tête, parfois de manière indirecte – lorsque la voix narrative supporte la narration – parfois de

manière directe – lorsque la voix narrative s’efface ou fusionne avec la voix / les pensées de la protagoniste). Les fusions et effacements qui ont lieu de manière ponctuelle et irrégulière constituent un jeu auquel participent les lecteur·ices qui se doivent d’être dans un état de veille permanent car leurs cadre conceptuels se trouvent constamment déstabilisés.



### **PARTIE 3. (DE-)JOUER LA RATIONALITE. COMPARER CE QUI N'EST PAS COMPARABLE POUR DEFAIRE LE SENS (UNIQUE)**

Le cadre normatif de la modernité hétéropatriarcale et capitaliste dans lequel s'inscrivent les pratiques dominantes du champ littéraire est essentiellement construit autour de la rationalité qui est, dans les faits, un outil de domination, comme l'indique Aníbal Quijano :

En otros términos, el paradigma europeo de conocimiento racional, no solamente fue elaborado en el contexto de, sino como parte de una estructura de poder que implicaba la dominación colonial europea sobre el resto del mundo. Ese paradigma expresó, en un sentido demostrable, la colonialidad de esa estructura de poder. (Quijano, 1992, p. 16)

La rationalité est un outil de domination colonial mais aussi sexiste puisque les femmes en sont d'emblée exclues, comme le démontre Michèle Le Doeuff dans *Le sexe du savoir* (1998). La rationalité s'exprime par des certitudes et des formules assertives qui excluent toute possibilité de questionnement. Or, à la lecture des œuvres de notre corpus de travail, nous avons pu relever l'emploi très fréquent de comparaisons qui semble échapper à la logique assertive puisque la comparaison porte en son sein un système d'équivalence qui va à l'encontre du sens unique. Nous émettons l'hypothèse que les comparaisons permettent la constitution d'un « tiers espace » (Bhabha, 2007) qui devient, dans *La mujer desnuda* – qui est l'œuvre sur laquelle nous avons centré cette analyse – une des stratégies de déstabilisation du cadre normatif rationnel. Dans cette œuvre, le système analogique se développe sur plusieurs niveaux qui correspondent à différents degrés de confusion des niveaux référentiel et idéal. Un premier niveau correspond à celui de la voix narrative lorsqu'elle continue d'opérer une certaine distanciation d'avec la perspective de la protagoniste. Un deuxième niveau est celui où la voix narrative suit la perspective subjective de la protagoniste et entre dans son niveau de discours idéal, abandonnant la référentialité et obligeant par là même les lecteur·ice·s à en faire de même. Pour observer ces deux niveaux d'irrévérence, nous allons nous concentrer sur les enjeux discursifs des comparaisons dans la deuxième version de *La mujer desnuda*.

Les emplois de « comme » sont extrêmement récurrents dans l'œuvre de Somers et remplissent diverses fonctions. Nous allons nous intéresser au « comme » qui introduit une analogie et

allons voir que, même dans ce cas précis, les emplois et par conséquent les implications sont très divers. Nous avons essayé de dégager plusieurs types d'analogies sans toutefois chercher à créer un ordre classificatoire et taxinomique précis. Nous n'entrerons pas dans des considérations linguistiques, mais nous nous intéresserons aux enjeux énonciatifs et discursifs de ces analogies. Les analogies sont utilisées par la voix narrative et par les personnages. Nous allons nous intéresser ici exclusivement à celles utilisées par la voix narrative par souci de cohérence et car le système des analogies utilisées par la voix narrative nous semble plus riche et particulièrement révélateur des fonctions que lui donne Somers dans *La mujer desnuda*.

## 1. Rendre compte du réel

Certaines des analogies introduites par « comme » ont une fonction illustrative. Elles ont pour effet de rendre une idée, notion, sensation ou autre plus concrète. Ainsi, dans ces métaphores, Somers mobilise généralement des éléments du quotidien ou fait appel à des expériences que tout un chacun a déjà certainement vécues : « N'ayant, donc, pas encore élaboré les lourdes idées en série, elle dut conclure que le temps de cet état placide ne pouvait continuer d'attendre, qu'il réclamait son actualité comme l'eau que l'on porte dans le creux de la main<sup>311</sup> » (Somers, 2009, p. 20). La première partie de la phrase correspond à ce que nous appelons le niveau idéal qui correspond à une forme d'abstraction poussée. La deuxième partie, plus concrète, fait référence à une expérience et matérialise donc l'idée exprimée dans la première partie. L'analogie permet ici de rendre un discours plus accessible, elle l'illustre.

Parfois le « comme » introduit une analogie qui vient heurter l'horizon d'attente des lecteur·ices tout en les accompagnant vers un glissement du réel au fantastique : « La propriété à laquelle elle arriva en pleine nuit se trouvait pour la femme comme à peu près suspendue dans l'atmosphère<sup>312</sup> » (Somers, 2009, p. 15). Le comparant introduit un glissement vers le fantastique à travers l'expression de la subjectivité explicitée par la locution « pour la femme ». « à peu près » introduit l'idée d'une approximation, et « comme » renforce cette idée tout en introduisant l'analogie. Dans ce cas de comparaison, le deuxième élément opère un glissement vers la subjectivité qui n'implique pas le glissement du premier élément en lui-même car la

---

<sup>311</sup> « Aún, pues, sin elaborar las pesadas ideas en serie, debió concluir que el tiempo de tal estado placido no podía seguir esperando, reclamaba solo su actualidad como el agua que se lleva en el hueco de la mano. » (Somers, 2009, p.20).

<sup>312</sup> « La finca a la que llegó en la medianoche se hallaba para la mujer algo así como suspendida en la atmósfera. » (Somers, 2009, p. 15).

séparation entre le niveau référentiel – la présence de la *finca* et la situation temporelle – et le niveau idéal – la manière dont la protagoniste perçoit la *finca* – est claire. Les deux parties qui composent ces analogies semblent mettre en place une forme de médiation entre le niveau référentiel et le niveau idéal (dans un cas abstrait/concret, dans l'autre réel/fantastique). Dans ces analogies, la voix narrative assume le rôle de médiatrice entre les différents niveaux. Ces analogies s'inscrivent dans un schéma classique et nous ne nous attarderons pas dessus.

Dans d'autres comparaisons, le processus de référentialité est perturbé. La première partie de l'analogie semble encrée dans le niveau référentiel, mais deuxième partie de l'analogie qui, traditionnellement, illustre et rend accessible – via la mention à ce qui est connu, familier, rationnel, etc. – ne remplit désormais plus ce rôle et introduit un processus de subjectivation qui répercute sur le premier élément est le modifie. La comparaison perd alors son sens premier qui est celui d'illustrer, d'expliquer ou de médiatiser un élément difficile à appréhender. Dans ce cas, le comparant semble brouiller les pistes, éloigner le discours du niveau référentiel. Le glissement du comparant opère un glissement du comparé, autrement dit, il ne médiatise plus ce glissement, mais modifie l'essence même du comparé. Par exemple, lorsque Rebeca Linke est dans le train pour arriver à la maison de campagne, le contrôleur qu'elle semble percevoir comme s'il s'agissait d'un rêve, sans le mentionner de manière si explicite ce qui crée un espace confus, est décrit ainsi : « La voix pâteuse de l'homme reste entre les files des sièges comme un corps long<sup>313</sup> » (Somers, 2009, p. 17). Le comparant introduit une matérialité qui pourrait rendre la description plus concrète, mais qui produit surtout une forme de glissement vers le fantastique. En effet, l'effet d'étirement produit par l'analogie fait sortir la voix du champ sémantique et donc des imaginaires auxquels elle peut *normalement* être rattachée. Cette voix qui devient corps produit une forme d'excès de sens qui ne peut être rattaché ni au niveau référentiel ni au niveau idéal, mais qui se constitue en troisième espace. Dans de nombreux cas, ce type de comparaisons prend forme dans le passage d'une comparaison simple à une comparaison complexe. Par exemple: « Les mots étaient, cette fois-ci, lointains, et l'homme qui les avait prononcés entre les fils, aussi loin et mouvant, comme vu à travers l'eau et rattaché par des cordes de violons qui vibraient depuis derrière la vie<sup>314</sup> » (Somers, 2009, p. 17-18).

---

<sup>313</sup> « La voz pastosa del hombre se queda entre las filas de los asientos como un cuerpo largo » (Somers, 2009, p. 17).

<sup>314</sup> « Las palabras eran esa vez remotas, y el hombre que las había pronunciado entre los hilos también lejano y movedizo, como visto a través del agua y reatado por cuerdas de violines que venían vibrando desde atrás de la vida » (Somers, 2009, p.17-18).

Le comparant directement introduit par « comme » introduit à nouveau le ressenti en convoquant la vision. Il y a donc une première partie du comparant qui est visuelle et qui semble illustrer un comparé abstrait par un comparant plus perceptible. Or, la deuxième partie du comparant, qui semble s'ajouter de manière incontrôlée, glisse à nouveau vers une forme de subjectivité qui cette fois n'est clairement attribuée ni à la protagoniste ni à la voix narrative. Cette analogie, tant par la forme que par le fond, acquiert un caractère inappréhensible. En effet, l'ajout d'une proposition indépendante introduite par la conjonction de coordination « et » puis d'une proposition relative introduite par « que » s'inscrit dans une forme d'excès qui rappelle les stratégies de l'écriture de l'absurde où la structure du raisonnement logique est maintenue, mais les termes en sont modifiés générant un sentiment d'étrangeté. Il n'y a ici ni convocation d'un imaginaire collectif ni médiation. Il y a au contraire un processus de complexification et d'obscurcissement du sens. Nous comprenons donc avec ce type de comparaisons que l'effet recherché n'est pas celui d'une voix narrative médiatrice, ni celui d'une forme d'explicitation, mais au contraire une multiplication des (sens) possibles.

Enfin, parfois les comparaisons viennent heurter de plein fouet l'horizon d'attente des lecteur·ices, comme dans le cas suivant : « qu'à l'intérieur de son livre de chevet il y avait une petite dague qui était une œuvre d'art, si bien qu'elle pouvait décapiter une femme prisonnière de ces maudites rayures parallèles qui l'empêchait de se concentrer pour de bon<sup>315</sup> » (Somers, 2009, p. 18). Le comparé est suffisamment concret et clair pour ne pas appeler de comparant. Le comparant apparaît dès lors comme un excès de sens qui n'a ni valeur médiatrice ni valeur explicative. Dans ce cas, le comparant introduit un événement, autrement dit quelque chose qui sort, voire qui dynamite le champ des possibles. Aucun élément antérieur ne laisse présupposer l'émergence d'un imaginaire si violent. Cette irruption inattendue a pour effet de réduire à néant toute forme de logique ou de rationalité – que ce soit en termes de ton ou d'imaginaire mobilisé – et provoque le passage vers l'absurde. Cette analogie est un point de bascule du récit.

Toutes les analogies que nous venons de voir s'inscrivent pour partie dans une forme de rationalité qui se voit perturbée – plus ou moins selon les cas – par l'autre partie de l'analogie. Nous avons vu que, dans certains cas, ces analogies – par effet d'accumulation ou de surprise – font basculer la narration dans un niveau qui excède la simple opposition référentiel / idéal.

---

<sup>315</sup> « que dentro de su libro de cabecera había una pequeña daga que era una obra de arte, tanto como para decapitar a una mujer prisionera en aquel maldito rayado paralelo que le impedía reencontrarse en limpio. » (Somers, 2009, p. 18).

## 2. S'extraire du réel

Un autre type de comparaisons complexifie encore davantage ce système, celui où les deux éléments (comparé et comparant) se situent en dehors de la référentialité. Nous appelons ce type d'analogies des comparaisons ludiques dans le sens où, malgré leur structure logique – inhérente, dans la forme, à l'analogie – elles ne font pas appel à la rationalité, mais aux sens. Nous avons identifié deux types de comparaisons ludiques. Le premier, nous l'avons notamment trouvé dans une scène de climax caractérisée par une narration appuyée sur la perspective hautement subjective de la protagoniste. Dans ce cas, la comparaison est structurée à partir d'un comparé subjectif et d'un comparant qui sont tous deux marqués par un degré de subjectivité élevé. Ce type de comparaison part d'un détachement de la réalité qui est établi par le premier terme de l'analogie et ce détachement se confirme avec le deuxième terme. Autrement dit, ce type d'analogie ne s'inscrit à aucun moment dans le niveau référentiel et s'inscrit pleinement dans un niveau idéal. Voici les analogies que nous avons extraites de ce passage :

En un solo día de viento en que le fuera dado verlo, le había conocido en la locura, una especie de rabia impotente como la de ciertas formas ancladas de rebelión humana. (Somers, 2009, p. 16)

Los árboles le habían nacido de golpe, apretados, negros y con un cuchicheo que se hizo como la suma de todos los alientos sobre su rostro. (Somers, 2009, p. 23)

Pronto su nuevo ritmo se transformó en una alocada carrera a la grupa del bosque, que duró lo que los árboles se propusieron, parados sobre su única pierna como una procesión de lisiados. (Somers, 2009, p. 24)

Dans ce passage, la forêt est anthropomorphisée, d'abord avec le pronom complément « le », ensuite par l'attribution de traits anthropomorphiques (le chuchotement, l'haleine, la jambe – bien qu'unique) et enfin par l'attribution d'une capacité de décision – « ce que les arbres décidèrent<sup>316</sup> » – qui finit de métamorphoser cette forêt et de la constituer en agent. Les analogies jouent un rôle important dans le processus de personnification. La première analogie attribue aux arbres un sentiment et les compare à une « rébellion humaine ». Cette analogie convoque tout un imaginaire lié à la révolte, à la violence et à la masse qui sert la situation d'urgence et de panique dans laquelle se trouve la protagoniste. Dans les trois cas, les deux

---

<sup>316</sup> « lo que los árboles se propusieron ».

termes de l'analogie se situent dans un niveau idéal marqué par la subjectivité. Dans la première, « la rage impuissante<sup>317</sup> », dans la deuxième, le « murmure<sup>318</sup> », dans la troisième, « son unique jambe<sup>319</sup> ». Toutes trois se situent dans le niveau idéal car ce sont des caractéristiques attribuées aux arbres et qui dévient donc de la séparation normée entre nature et humain. Ces premières parties d'analogies situent donc la narration dans le genre fantastique. Les analogies sont ensuite complétées par les deuxième termes qui sont les suivants : « comme celle de certaines formes ancrées de rébellion humaine<sup>320</sup> », « comme la somme de tous les souffles »<sup>321</sup>, « comme une procession d'estropiés<sup>322</sup> ». Ces deuxième termes des analogies présentées viennent compléter le processus d'anthropomorphisation. Dans ce passage, la protagoniste vit un moment de panique, la voix narrative s'appuie sur la perspective de la protagoniste qui semble totalement contaminée par la panique et dont la rationalité ne semble plus opérer d'où ce processus totalisant d'anthropomorphisation des arbres qui est présenté du début à la fin depuis le niveau idéal le positionnant non pas à la limite entre réel et imaginaire, mais le constitue en « tiers- lieu », en espace supplémentaire qui vient défier les normes et codes. Pour revenir au sujet de ce chapitre, dans ce passage, la voix narrative s'efface pour prendre complètement appui sur la perspective de la protagoniste. Le fait que les deux termes de ces analogies se situent dans le niveau idéal montre bien que la voix narrative n'exerce pas ici son rôle de médiatrice, mais qu'elle se constitue en créatrice de ce tiers-espace.

Ce type d'analogies n'est pas exclusivement réservé à ce moment de climax, mais apparaît régulièrement dans l'œuvre, comme dans les exemples suivants :

Cada vez que él aspiraba, vaciando casi el aire de la cabaña con su soplo al revés, íbase ella también en el torbellino, le entraba en su caudal andando allí semiahogada como un insecto en las tuberías. (Somers, 2009, p. 26)

El hombre vio, de pronto, su propia cabeza flotando en el air opreso del cuarto, y luego reproducirse de por sí como los círculos del agua. Pero él, lo que era su unidad de cuerpo decapitado, no lograba apropiarse de ninguna, aun corriendo como un loco en su seguimiento. (Somers, 2009, p. 53)

---

<sup>317</sup> « la rabia impotente ».

<sup>318</sup> « cuchicheo ».

<sup>319</sup> « su única pierna ».

<sup>320</sup> « como la de ciertas formas ancladas de rebelión humana ».

<sup>321</sup> « como la suma de todos los alientos ».

<sup>322</sup> « como una procesión de lisiados ».

La structure de ces analogies est la même que celle que nous avons vue précédemment. Le premier terme se situe déjà dans un niveau idéal, largement influencé par une perception anormale de la réalité qui est ensuite complétée par le deuxième terme de l'analogie dans un mouvement qui totalise l'irrationalité.

### 3. Accumulation et ouverture du champ des possibles

Au-delà des différents types de comparaisons mobilisés, ce qui est intéressant dans l'œuvre, ce sont les croisements qui s'opèrent et l'intensité qu'acquiert parfois la condensation des occurrences du « comme ». Par exemple, dans les pages vingt-six à trente, nous ne comptons pas moins de dix-neuf occurrences de « comme », dont quatorze de la voix narrative, deux de la protagoniste et trois de Nataniel. Parmi ces occurrences, certaines s'inscrivent dans un système de correspondance qui illustre et donne une certaine matérialité à des idées, comme « il avait là des poils particuliers, implantés de travers, durs et courts comme de la soie<sup>323</sup> » (Somers, 2009, p. 26) ou encore « - Qu'est-ce que c'est, qui est-ce ? – parvint à dire l'endormi avec la langue qui semblait pleine de fourmis<sup>324</sup> » (Somers, 2009, p. 26). D'autres renvoient à un imaginaire collectif comme « c'était une construction basse, fragile, avec sa lune au-dessus comme celles qui illustrent les contes<sup>325</sup> » (Somers, 2009, p. 25). D'autres encore établissent des comparaisons qui dépassent les frontières qui catégorisent le vivant comme « il commença alors à la diriger brutalement, lui fit prendre la position comme à un animal épuisé qui n'a ni volonté ni forces pour résister<sup>326</sup> » (Somers, 2009, p. 28). Dans toute cette scène, la voix narrative dit l'indicible de l'humiliation, la violence intradomestique, le tabou du viol conjugal. Cette scène se déroule dans un contexte de dérèglement des sens duquel jaillit la violence. L'analogie apparaît dans ce cas comme une technique permettant de dépasser le tabou, une tentative pour trouver de nouveaux mots, ouvrir un espace qui permette de poser une suture sur une entaille laissée béante.

L'accumulation des analogies prises en charge par des voix différentes, aux subjectivités différentes, fait que l'origine se perd. Il n'y a plus de rapport à l'origine ou au centre, mais une

---

<sup>323</sup> « tenía él allí un vello peculiar, implantado de través, duro y corto como cerda » (Somers, 2009, p. 26).

<sup>324</sup> « -¿Qué es, quién anda? –logró decir el durmiente con la lengua como llena de hormigas. (Somers, 2009, p. 26).

<sup>325</sup> « Era una construcción baja, frágil, con su luna por encima como las que ilustran los cuentos » (Somers, 2009, p. 25).

<sup>326</sup> « entonces él comenzó a manejarla brutalmente, le hizo tomar la posición como a un animal agotado que no tiene voluntad ni fuerzas para resistirse » (Somers, 2009, p. 28).

forme d'excès qui se construit au-dessus de la « cendre » (Derrida, 1992). Cet espace supplémentaire créé à partir de la profusion des différentes analogies et des niveaux de discours et de référentialité qu'elles mobilisent se constitue comme un espace instable.

Bien entendu, le mot « analogie » désigne pour nous le lieu d'une question plutôt que celui d'une réponse. De quelque façon qu'on entende le mot, une analogie, c'est toujours une raison, un logos, un raisonnement, voire un calcul qui remonte vers un rapport de proportion, de ressemblance, de comparabilité dans lequel coexistent l'identité et la différence. (Derrida, 2008, p. 34)

En ce qui concerne la voix narrative, nous avons vu que ce système d'analogies la fait disparaître en tant que garante de la rationalité puisqu'elle se situe elle-même dans cet espace instable. L'accumulation des analogies permet la mise en place de « l'expérience du peut-être [qui] garde sans doute une affinité ou une connivence avec le « si » ou le « comme si » » (Derrida, 2008, p. 76). Et donc avec une certaine grammaire du conditionnel ». L'analogie est donc un outil propre de la fiction. Dans cette deuxième version de *La mujer desnuda*, nous considérons que Somers dépasse le questionnement de la présence / absence de l'autorité discursive dans une « affirmation joyeuse » d'une voix narrative aléatoire.

Nous avons déjà dit qu'il y a des passages où nous ne pouvons pas identifier clairement la voix narrative et la voix de la protagoniste ce qui nous permettait d'affirmer que l'espace de la narration se constituait en « tiers-espace » et qu'il formait une forme d'« affirmation joyeuse », autrement dit une supplémentarité ludique qui sort des normes, codes et espaces établis, acceptés et possibles et qui se caractérise par la confusion voire l'absurde. Le « comme » semble souvent faire converger, voire parfois fusionner, ces voix. Dans certains cas, il semble assez évident de les identifier clairement, dans d'autres cas cela semble plus difficile. Enfin, lorsque tous ces types de comparaisons se condensent dans un passage de l'œuvre, la confusion est accrue. Elle ne rend pas forcément la lecture ou la compréhension de l'œuvre plus difficile, mais elle génère un effet totalisant qui ouvre un espace frontière du questionnement qui déjoue la logique de la rationalité. En effet, dans un premier temps, il semblait que le « comme » permettait le passage de la voix narrative à celle de la protagoniste, puis nous avons pu observer que la complexité de ses emplois générait une forme de confusion.

L'analogie, comme énoncé instable, mais aussi comme instrument de connaissance est imprévisible, tout comme l'est le rôle de la voix narrative – qui parfois semble prendre en charge le rôle du narrateur externe omniscient et parfois semble le délaisser complètement – dans cette deuxième version de *La mujer desnuda*.



## **PARTIE 4. DE JE EN JEU : LE NARRATEUR INCARNE COMME AUTRE INADAPTABLE**

Nous avons vu que dans *La mujer desnuda* la voix narrative endosse le rôle de garante et qu'elle joue avec les codes qui lui sont associés pour créer un espace caractérisé par la confusion et l'instabilité. Cette voix s'inscrit donc dans le schéma classique de la littérature réaliste et excède ce cadre dans une dynamique propre de l'irrévérence. Dans *De miedo en miedo...*, Somers opte pour une stratégie différente. Elle propose une voix narrative qui s'exprime à la première personne et qui appartient au protagoniste, c'est-à-dire une voix narrative incarnée. Ce choix, radicalement différent de celui qu'elle avait fait dans son roman antérieur, a pourtant en commun avec celui-ci l'excès. Dans l'éthos de l'orateur tel que le définit Aristote et le reprend Maingueneau, les trois qualités essentielles de celui-ci sont la *phronesis* (prudence), l'*aretè* (vertu) et l'*eunoia* (bienveillance). Comme nous allons le voir dans ce chapitre, la voix narrative de *De miedo en miedo...* ne remplit aucun de ces trois critères.

### **1. Mise en scène de la perspective partielle**

Le narrateur à la première personne apparaît dès la première phrase avec « nous étions en train de danse [...] Moi je m'étais mis [...] »<sup>327</sup> (Somers, 1965, p. 7). Les pronoms personnels employés dans ces premières phrases de l'œuvre introduisent d'emblée certains des enjeux de l'usage d'une voix narrative à la première personne, à savoir la partialité voire l'absence d'informations sur le contexte, les personnages, etc. Les personnes utilisées, « nous », puis « je » et le fait que ces personnes ne soient mentionnées que par des pronoms, ce qui n'offre aucune information sur l'identité des personnages, instaurent d'entrée de jeu une perspective partielle.

L'utilisation de la première personne associée au genre de la nouvelle sans que celle-ci soit médiatisée par le genre épistolaire ou le journal intime est à l'époque suffisamment rare pour être soulignée comme un événement. L'expression du « je » est en effet encore quasi

---

<sup>327</sup> « estábamos bailando [...] Yo me había metido [...] » (Somers, 1965, p. 7).

exclusivement réservée à la poésie ou aux récits épistolaires. Parmi les rares cas d'un narrateur à la première personne, nous pouvons mentionner *El pozo*, de Juan Carlos Onetti. Cette nouvelle est connue pour être, entre autres, la première nouvelle uruguayenne narrée à la première personne. Dès les premières lignes de l'œuvre, le narrateur répond en de nombreux points à ce que l'on attend d'une voix narrative. Il situe l'action dans un cadre spatio-temporel : Il y a un moment, je me promenais dans la pièce et je me suis soudain rendu compte que je la voyais pour la première fois. Il y a deux lits de camp, des chaises écartées sans siège, des journaux brunis par le soleil, vieux de plusieurs mois, collés à la fenêtre à la place des vitres<sup>328</sup> » (Onetti, 1939, n/s), donne des informations sur le protagoniste « je me suis souvenu que demain je fête quarante ans. Je n'aurais jamais pu imaginer mes quarante ans comme cela, seul et au milieu de la crasse, enfermé dans la pièce<sup>329</sup> » (Onetti, 1939, n/s) et explicite la forme et la raison d'être du récit « Ce que j'écris, ce sont mes mémoires. Parce qu'un homme doit écrire l'histoire de sa vie lorsqu'il arrive à quarante ans, surtout si des choses intéressantes lui sont arrivées. Je l'ai lu je ne sais pas où<sup>330</sup> » (Onetti, 1939). Autrement dit, le narrateur de la nouvelle *El pozo* répond à l'horizon d'attente des lecteur·ices dans le sens où il offre un cadre stable au récit tout en apportant la caractéristique principale du narrateur à la première personne : un positionnement situé nécessairement partiel et partial explicité par « je l'ai lu je ne sais pas où », mais introduit dès les premiers mots avec une série d'informations qui nous permettent de déduire la situation sociale, affective et économique du narrateur-protagoniste.

Le fait de choisir une voix narrative en première personne s'inscrit selon nous dans un positionnement irrévérencieux par rapport aux codes canoniques du récit hérités du réalisme du XIX<sup>e</sup> siècle. Comme le soulignent Scheffel et Martínez, les assertions du narrateur détiennent, dans les œuvres de fiction, un statut « logiquement privilégié » par rapport à celles des personnages. (Scheffel, Martínez, 2011, p. 140). Somers a commencé à détruire ce statut privilégié dans *La mujer desnuda*, notamment dans la deuxième version. Dans *De miedo en miedo...*, elle continue à détruire ce statut, mais en mettant en place une stratégie totalement différente. En effet, Somers choisit pour cette œuvre une voix narrative interne qui fait intervenir des types de discours différents : les pensées du narrateur-protagoniste qui peuvent

---

<sup>328</sup> « Hace un rato me estaba paseando por el cuarto y se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez. Hay dos catres, sillas despatarradas y sin asiento, diarios tostados de sol, viejos de meses, clavados en la ventana en el lugar de los vidrios. » (Onetti, 1939, n/s).

<sup>329</sup> « recordé que mañana cumpla cuarenta años. Nunca me hubiera podido imaginar así los cuarenta años, solo y entre la mugre, encerrado en la pieza » (Onetti, 1939).

<sup>330</sup> « Esto que escribo son mis memorias. Porque un hombre debe escribir la historia de su vida al llegar a los cuarenta años, sobre todo si le sucedieron cosas interesantes. Lo leí no sé dónde » (Onetti, 1939).

prendre des formes diverses : flux de pensées ou réflexion construite, souvenir ou projection, réflexions pseudo-philosophiques, mais aussi des dialogues « réels » ou « inventés » et des extraits de lettres. Au-delà de la subjectivité que présuppose une voix narrative à la première personne, les particularités de la voix construite par Somers défient l'ethos du narrateur.

La voix narrative à la première personne implique une « absence de narrateur privilégié » (Scheffel, Martínez, 2011, p. 143) dans le sens où la voix narrative ne peut être considérée comme une garante « objective » de la narration (comme le serait, selon les codes canoniques, le narrateur externe omniscient)<sup>331</sup>. Martínez et Scheffel expliquent ainsi que cette absence induit une validité nécessairement partielle du discours :

Todas las aserciones que se hacen en un texto como este [...], ya sea de modo explícito o de modo implícito, solo pueden aspirar a una validez limitada, a la manera del discurso de los personajes. Con todo, la forma del monólogo interior presupone *una* certeza: que hay alguien en el mundo narrado en cuya conciencia surgen estas oraciones y fragmentos de oraciones. (Scheffel, Martínez, 2011, p. 144)

Pour abonder en ce sens, signalons que la première information dont les lecteur·ices disposent sur ce narrateur-protagoniste est l'image de son « sexe premièrement à bout-portant, et ensuite presque à travers-corps<sup>332</sup> » qu'il présente lui-même comme « la seule information sur moi que je pouvais lui offrir pour le moment<sup>333</sup> » (Somers, 1965, p. 7) qui fait écho à ce qu'affirment Scheffel et Martínez, à savoir que la seule information fiable dont nous disposons est que la voix narrative est incarnée et que nous avons accès à ses pensées sans médiation extérieure.

Cette absence de médiation est importante car, au-delà de la simple expression d'un « je », elle soulève la question de la manière dont est géré le discours. Dans le cas de *De miedo en miedo...*, le discours de la voix narrative est un flux de pensées<sup>334</sup> seulement interrompu par les dialogues du narrateur-protagoniste avec d'autres personnages. Le flux de pensées implique nécessairement un fonctionnement rhizomatique, aléatoire et qui prend la forme d'allers-retours. Concrètement, cela signifie que les sauts dans le temps sont fréquents et que les liens

---

<sup>331</sup> Comme nous l'avons expliqué précédemment, nous pensons qu'une voix narrative « objective » n'est pas possible.

<sup>332</sup> « sexo primeramente a quemarropa, y luego casi a cuerpo traviesa ».

<sup>333</sup> « [el] único dato seguro sobre mí que podría ofrecerle por el momento » (Somers, 1965, p. 7).

<sup>334</sup> L'influence du « nouveau roman » semble importante tant dans la mise en place de cette voix narrative que dans les effets de sens qui sont produits.

logiques entre différentes idées ou histoires sont mis à mal, voire inexistants, comme nous pouvons l'observer dès les premières pages de l'œuvre. En effet, la nouvelle s'ouvre sur une anecdote dans lequel le narrateur-protagoniste, dont nous apprenons qu'il est le groom de l'hôtel, danse avec une femme, cliente de l'hôtel. L'anecdote se poursuit avec la narration du jour suivant, où le narrateur-protagoniste aperçoit la cliente et tente d'échapper à son regard, par peur qu'elle ne découvre son statut. S'ensuit une course folle du narrateur-protagoniste jusqu'à la gare où il doit déposer les bagages d'un client. L'anecdote se termine avec une scène dans laquelle le narrateur-protagoniste aurait une relation avec cette femme dans les toilettes du train où ils seraient pris sur le vif par le mari. Il s'avère que toute cette anecdote qui ouvre l'œuvre est le souvenir d'une scène passée – qui n'a aucun lien direct avec le présent si ce n'est que dans le présent de l'histoire le narrateur rencontre une femme avec laquelle il entame une relation platonique. Le lien entre les deux anecdotes n'est jamais explicité et la pertinence de l'anecdote dont la narration semble être considérablement influencée par l'imagination du narrateur peut, en ce sens, être questionnée. Le rôle de cet incipit est, selon nous, d'affirmer la fiabilité très relative du narrateur qui établit une rupture avec le narrateur canonique et les rôles qu'il occupe et avec les codes rationalistes de la narration.

Cet incipit s'inscrit dans le cadre flottant du flux de pensée qui est rendu par des connexions d'idées imprévisibles dans le sens où le discours du narrateur est constitué d'un mélange aléatoire de descriptions, de discours directs rapportés, d'assertions, de projections, de sentiments et d'émotions :

Aquello, en realidad, fue mi primera iniciación en un tacto femenino sobre algo que ya no era yo, sino más bien la etiqueta que asegurase mi marca de fábrica. Había, pues, que despistar, así fuese dejando el aliento en el baile sin porvenir en que me había embarcado, como quien toma el tren de primera clase con un billete de la última, y se fatiga más en el riesgo que va corriendo que sobre los asientos duros que ha eludido.

Al otro día empezó mi trabajo de ocultamiento. Ella no debería descubrir jamás la adulteración, aunque eso significase clausurar la aventura. Me lo estaba exigiendo a mí mismo como una prueba de resistencia, cuando de pronto, y desde mi puesto de guardia junto a las perchas del hall, la vi entrar en la cabina del teléfono. Empecé a traspasar, a perder sangre del rostro y estabilidad en las piernas. Si ella esperaba una comunicación, o alguien la acababa de enterar de que había bailado con el chico de las maletas yo no lo sabía. Pero lo cierto era que su respiración se estaba produciendo en la otra punta de mi

aire. Y yo malamente escondido tras el perchero de pie, como buscando amparo de la lluvia bajo un árbol sin hojas.

Fue en ese instante crítico cuando uno de los componían mi plantel de cerdos, pues yo clasificaba a ciertos pasajeros según sus rasgos, se me acercó para señalarme las maletas y gruñir encima: “Es necesario que estén en la estación para el tren de las diez. Yo tomaré el autobús mientras tú te largas a pie con todo esto”. Y al cabo de la orden se sonó la nariz en forma desmesurada, cual si el moco le saliera de la médula. (Somers, 1965, p. 8-9)

D’autres marques d’oralité ponctuent le texte, comme des proverbes populaires formulés de manière approximative « Qui n’a jamais entendu parler de pêcheurs et de fleuves agités ?<sup>335</sup> (Somers, 1965, p. 7) qui reprend l’expression « à fleuve agité, profit des pêcheurs<sup>336</sup> » qui renvoient à la fois à une fiabilité limitée et à l’ancrage dans un discours populaire. À cela s’ajoutent des phrases que la voix narrative institue en vérité générale et qui ne sont en réalité qu’un report de clichés et d’idées préconçues comme lorsqu’il déclare « Mais les femmes, même si elles arrêtent d’enquêter ouvertement, continuent à creuser comme des foreuses avec un silencieux et sans que personne ne sache donc ce qu’elles feront ensuite avec ce qu’elles ont trouvé<sup>337</sup> » (Somers, 1965, p. 8) et qui montrent le ton non seulement subjectif, mais surtout non fiable du narrateur-protagoniste qui semble enclin à des généralisations infondées. Selon le type de lecteur·ice, ces interventions au ton familier peuvent créer une forme de complicité ou, au contraire, un sentiment de méfiance. Nous pensons que dans les deux cas, ce type d’interventions sont une stratégie pour établir une forme de discussion entre les lecteur·ice·s et cette voix narrative. Nous avons donc, dès les premières lignes de l’œuvre, une voix narrative en première personne qui sort du cadre de la narration hérité du canon du XIX<sup>e</sup> siècle et surtout qui affirme qu’elle ne prendra pas en charge le rôle de garant de la rationalité de la narration.

Nous avons vu que la validité du narrateur dans un texte qui prend la forme d’un monologue intérieur est limitée *per se*. Somers ne s’en contente pas et pousse cette in-validité à l’extrême. Non seulement elle a choisi un narrateur peu fiable, mais en plus elle va saper le peu de fiabilité qu’il aurait pu avoir comme nous allons tenter de le démontrer avec les deux exemples suivants.

---

<sup>335</sup> « ¿ Pues quién no sabrá algo de pescadores y ríos revueltos ? » (Somers, 1965, p. 7).

<sup>336</sup> « A río revuelto ganancia de pescadores ». Nous avons traduit littéralement pour pouvoir analyser la manière dont le narrateur se réapproprie cette expression. Une traduction plus idiomatique serait : à quelque chose malheur est bon.

<sup>337</sup> « Pero las mujeres, aunque dejan de investigar en forma abierta, prosiguen horadando como excavadoras con silenciador y sin que nadie sepa qué harán después con esa tierra que sacaron » (Somers, 1965, p. 8).

Dans le premier exemple, nous pouvons observer que le narrateur-protagoniste assume ses contradictions : « C'est-à-dire que moi, qui ai toujours eu si peur de mourir immergé, je commençai à conserver plus de moi au fond de ces bleus étouffés qu'au-dessus d'eux. C'est seulement que les mémoires du temps m'emmêlaient<sup>338</sup> » (Somers, 1965, p. 20). La contradiction entre la pensée et l'action est ici clairement exprimée. Par ailleurs, elle ne suppose aucun problème ou questionnement, mais est simplement exposée comme un fait objectif et ne fait pas non plus l'objet de considérations plus approfondies. La contradiction existe, elle est assumée, et ne fait l'objet d'aucun questionnement ni d'aucune justification. Elle devient donc une caractéristique de ce narrateur.

Dans le deuxième exemple, nous pouvons voir que le narrateur ne raconte pas les choses telles qu'elles se produisent :

Un individuo con olor a hoja seca y cara de pájaro de colección abrió el día. Yo le alcancé el pedido en actitud de sometimiento. Pero mientras él buscaba algo en el pie de imprenta con su uña dura, le pregunté girando hacia mi lado crítico: « Y usted, es pájaro u hombre? » En aquel entendimiento por encima de lo normal, él pareció asomarse al borde de un arroyito que pasaría por allí antes de que levantasen el edificio y descubrirse con asombro. Era, sí, según lo que pudo ver, algo de eso y recién lo sabía. Pero sin el cantar, sin el ropaje de adorno. Nada más que con su pico viejo y su destino apolillado. Aquello pareció enlutarlo de una tristeza como de viudez, hacerle más anónimas las plumas.

« Ahora entorna los diminutos ojos, pensé sin animarme a decírselo, a pesar de la comunión secreta en cuya esquina nos habíamos situado. Vendrán los demás de su familia a consolarlo, se me llenará la librería, me ensuciarán las colecciones raras, y yo seré barrido junto con ellos cuando se sepa por qué acudieron...»

-Eh, usted ¿no me ha oído que acabo de pedirle un Linneo? – gritó de pronto como exhibiendo el linaje.

La description du personnage est construite à partir du recours aux sens qui impulse une « métamorphose analogique » (Derrida, 2008, p. 100). Dans ce passage est formulée une question qui semble être « réelle » et dont nous nous rendons compte à la fin de l'extrait que ce n'est pas le cas. Cette question plonge le passage dans l'absurde puisque c'est elle qui ouvre la possibilité de la métamorphose de l'homme en oiseau, métamorphose qui est ensuite filée tout

---

<sup>338</sup> « Es decir que yo, que he tenido siempre tanto miedo de morir por inmersión, comencé a guardar más de mí en aquel fondo lleno de ahogados azules que por encima. Solo que me entreveraban las memorias del tiempo » (Somers, 1965, p. 20).

au long du passage. La question introduit une déviation du discours du narrateur-protagoniste qui finit par céder à ce qui semble être une impulsion vers une tentative de soumission marquant une rupture non seulement avec la référentialité, mais aussi avec les normes sociales. Le discours du narrateur (qui n'est pas celui du personnage puisqu'à aucun moment ces phrases ne sont effectivement prononcées) est inapproprié et est induit par une hyperréaction à une situation qui n'existe pas. Autrement dit, cette situation et ce discours n'impliquent que le narrateur et les lecteur·ices. Le jeu est poussé encore plus loin lorsque le narrateur dit « pensai-je sans oser le lui dire<sup>339</sup> » comme si ce qu'il avait dit antérieurement avait effectivement été prononcé alors que ce n'est pas le cas. Le narrateur semble être incapable de mesurer son discours qui dérive à mesure que l'imagination du protagoniste-narrateur s'emballe. C'est l'intervention du personnage-oiseau qui coupe court à ces divagations et qui, par son ton et son contenu, remet les choses à leur place. Nous comprenons dès lors que tout ce qui a été dit antérieurement dans l'extrait cité était partie intégrante de l'imagination du narrateur bien que celui-ci nous l'ait présenté comme un fait. L'assertion du narrateur après l'intervention du personnage et qui reprend la métaphore filée à peine interrompue – « comme s'il exhibait son lignage<sup>340</sup> » – illustre clairement le manque de fiabilité du narrateur qui non seulement ne prétend pas à la mimésis, mais semble même jouer à établir une anti-mimésis.

Au-delà de ce que disent Martínez et Scheffel, – que le discours du narrateur interne ne peut prétendre qu'à une validité limitée – nous émettons l'hypothèse que le discours du narrateur de *De miedo en miedo...* ne prétend à aucune validité et qu'il questionne même cette notion-là. Nous avons vu lorsque nous étudions la voix narrative dans *La mujer desnuda* que, selon nous, Somers ne cherchait plus dans la deuxième version à asseoir sa légitimité. Ici, il nous semble que Somers va encore plus loin en parodiant l'autorité discursive et en (se) jouant d'elle. Selon Martínez et Scheffel le discours de ce type de narrateur est marqué par la carence : l'absence de privilège, le manque de fiabilité, de garantie, voire de cohérence et de rationalité. La carence implique, dans ce qu'ils démontrent, une connotation négative. L'absence, nous l'avons vu précédemment, est perçue comme une perte. Derrida propose de dépasser cette dualité présence / absence perçue comme une perte et de se situer dans une « affirmation joyeuse » qui serait une forme de supplémentarité. À partir de cette reconfiguration de l'absence et des analyses que nous venons de mener, nous émettons l'hypothèse que dans l'œuvre de Somers, l'absence de validité assumée implique au contraire une forme d'agentivité – comprise comme

---

<sup>339</sup> « pensé sin animarme a decírselo ».

<sup>340</sup> « como exhibiendo el linaje ».

capacité à agir et donc à créer de nouvelles possibilités – par rapport aux codes et aux discours canoniques. L'absence est resignifiée comme un manquement volontaire et devient un geste de résistance et de recréation à partir duquel le narrateur opère une reconfiguration de la réalité tout au long de l'œuvre qui fait écho à l'absence de sens éprouvée par le narrateur-protagoniste face à la vie.

La estructura del relato literario deja en claro que la estructura lógica del discurso narrativo está relacionada con la ontología del mundo representado por el discurso del narrador. El modo en que se lleva a cabo la representación condiciona también el conocimiento de la naturaleza del mundo narrado. (Scheffel et Martínez, 2011, p. 150-151)

Dans *De miedo en miedo...*, cette relation réciproque entre le narrateur et la « vision du monde » a des caractéristiques bien spécifiques. Le narrateur est caractérisé par la carence tout autant que sa vision du monde est caractérisée par la carence de sens. Nous retrouvons ici l'influence majeure de la philosophie de l'absurde. Dans notre cas, la structure illogique du discours, autrement dit l'absence de liens logiques, renvoie à un monde perçu comme absurde et à la reconfiguration de ce monde absurde à partir d'autres paramètres. L'absurdité du monde est soulignée à de nombreuses reprises par le narrateur comme lorsqu'il demande « depuis mes tramways jusqu'ici, ce qui nous arrive, aller de chose en chose, de personne en personne, de rien en rien, a-t-il un sens ?<sup>341</sup> » (Somers, 1965, p. 51) ou qu'il déclare la vanité de la vie. L'ensemble de la narration dénote cette absence de sens rationnel. Par exemple, l'histoire en elle-même ne correspond pas à l'horizon d'attente d'un récit de fiction et encore moins à celui d'une nouvelle. En effet, la trame classique (élément déclencheur, développement, résolution) n'est pas suivie. Il y a une sorte de trame avec l'apparition et la disparition de la femme de la librairie qui marque le début et la fin de la nouvelle, mais tout ce qui se passe entre ces deux moments ne semble pas du tout être lié à cela. Et cela apparaît davantage comme un des multiples éléments présents dans le récit qu'un véritable élément déclencheur / résolutoire. Autrement dit, Somers semble là aussi jouer avec les codes et l'horizon d'attente des lecteur·ices dans la mise en place de ce simulacre de trame qu'elle dévie / défie. Ainsi, dans cette nouvelle, Somers se place du côté de la « fiction-panier » telle que la définit Ursula K. Le Guin :

---

<sup>341</sup> « ¿desde mis tranvías para acá, tiene o no sentido todo eso que a uno le ocurre, ir de cosa en cosa, de gente en gente, de nada en nada? » (Somers, 1965, p. 51).



Dans un récit envisagé comme panier/ventre/boîte/maison/sac-médecine, le conflit, la compétition, la tension, la lutte, etc., peuvent être considérés comme des éléments nécessaires à un ensemble. Pour autant, on ne peut pas définir cet ensemble comme conflictuel ou harmonieux, puisque son objectif n'est ni la résolution ni la stase, mais la poursuite d'un processus. (Le Guin, Cohen, 2018, n/s)

La question de la trame nous intéresse dans ce chapitre car la narration, comprise comme ce qui est narré et la manière dont cela est narré, est sous la responsabilité de la voix narrative. La trame de *De miedo en miedo...* correspond à un processus ponctué de multiples nœuds qui correspondent à tous les problèmes que rencontre ce narrateur-protagoniste<sup>342</sup>. Cette multiplicité annule toute possibilité d'être d'un nœud central et décentre l'intérêt et le rôle de la narration.

Au-delà du contenu de la narration, intéressons-nous à la manière dont ce contenu est narré. Comme nous l'avons dit, la narration est faite à la première personne du singulier. Ce « je » donne accès à ce qui semble être principalement un flux de pensées. Cependant, nous nous apercevons que la narration est en réalité pensée. Par exemple, l'œuvre ouvre sur le récit du souvenir d'une rencontre du narrateur-protagoniste avec une femme, rencontre qu'il raconte parce qu'elle fait écho à ce qui se passe dans le temps de l'histoire à savoir la rencontre avec la femme de la librairie. L'œuvre commence avec le récit d'un souvenir, puis le récit de la rencontre avec la femme de la librairie qui passe essentiellement par la reconstitution des dialogues qu'ils ont supposément eus. Ces dialogues ponctuent le récit tout au long de l'œuvre. Ces dialogues sont des moments où la narration n'avance pas. Ils tournent souvent autour de l'évocation de souvenirs, de commentaires liés à des personnes côtoyées par le protagoniste ou encore de réflexions sur le monde qui les entourent. Ces dialogues n'ont aucune visée performative, ils ne font pas non plus avancer l'action. Ils semblent plutôt donner place à une vision du monde particulière, à des informations et à des réflexions sur le protagoniste et sur la société dans laquelle il vit. Par ailleurs, nous nous rendons compte en arrivant à la fin de l'œuvre que les passages qui semblaient faire avancer l'action n'ont pas vraiment d'utilité non plus puisqu'il n'y a pas de résolution finale, autrement dit il n'y a pas de point d'arrivée et l'ensemble de l'œuvre prend alors la forme d'un cheminement aléatoire. L'œuvre se clôt sur le dernier des manuscrits alors qu'aucun des manuscrits précédents n'avait été clairement mentionné

---

<sup>342</sup> Nous utilisons le terme « problème » comme le définit John Dewey qui, à partir de l'idée de situation comme interaction entre un organisme et son milieu, définit le problème comme un déséquilibre dans la situation qui ne peut être remédié par l'organisme.

auparavant. Ce dernier manuscrit apparaît donc comme le dernier d’une série invisible, ce qui ne fait qu’accroître l’impression de non-sens de l’ensemble de l’œuvre. Les derniers mots de l’œuvre viennent confirmer la corrélation entre le non-sens de la vie et le non-sens de l’œuvre :

O quizás – concluí casi besando su rostro inocente – ya estuviera escrito. Que fuésemos los condenados a andar en este mundo con los zapatos que debió calzarse otro: tú, yo, todos. Y que de ahí provenga luego nuestra manera extraña de andar así, renqueando, desde la vida equivocada hasta la siempre segura muerte, con este miedo tan atroz de sabernos perdidos... (Somers, 1965, p. 102)<sup>343</sup>

Ce final sous forme de non-événement est des plus perturbants, surtout si l’on prend en compte la forme de l’œuvre. En effet, le type de narration mis en place par Somers, loin de satisfaire l’horizon d’attente des lecteur·ices, crée une forme de frustration<sup>344</sup>. Comme nous avons eu l’occasion de le voir précédemment, l’économie de la nouvelle veut que seul le matériel nécessaire au développement de la trame soit présent dans le texte. Or, Somers vogue à contre-courant des préceptes de la nouvelle et propose une trame qui est composée d’une multitude de nœuds et qui ne mène pas vers une résolution finale si ce n’est dans la lecture métalittéraire qui peut être faite et qui trouverait donc sa résolution dans l’achèvement de l’écriture de ce dernier manuscrit – ce qui n’enlève pas le non-sens de l’œuvre, selon nous, car il viendrait conclure une série qui n’a explicitement jamais commencé.

Une des caractéristiques du narrateur interne, notamment lorsque celui-ci est également protagoniste comme cela est le cas dans *De miedo en miedo...*, est qu’il « supprime complètement, de forme apparente, la présence de l’instance narratrice médiatrice<sup>345</sup> ». Cette absence de médiation va au-delà d’une simple opposition entre la supposée objectivité du narrateur omniscient et la subjectivité assumée du narrateur interne. En effet, Somers procède à des complications dans la forme même du récit qui, selon nous, vont dans le sens d’une destruction du récit canonique et qui ne sont possibles que grâce à l’absence de figure médiatrice.

---

<sup>344</sup> Stratégie que l’on retrouve par exemple dans *Kentukys* de Samantha Schweblin comme le démontre brillamment Benjamin Loy (2023).

<sup>345</sup> « suprime por completo, de forma aparente, la presencia de una instancia narradora mediadora » (Scheffel, Martínez, 2011, p. 91).

## 2. Pensée fleuve et déhiérarchisation des expériences

Le récit se construit comme un vaste monologue, mais il y a aussi des discours rapportés, qui y prennent une place importante. Les alternances de ces types de discours semblent aisément identifiables, mais dans certains passages de l'œuvre cela se complexifie. Il y a des pensées-fleuve, comme cela est explicité dans ce passage :

Entonces yo decidí someterme a la ley común, ser el hombre que lleva un vehículo, con la boca cerrada a clavo, en tanto el pensamiento sigue tironeando hacia lo suyo, como un perro que encontró su árbol, forzado por el que le mantiene sujeto, pero libre para orinar sobre las convenciones de una moral llena de reglas, de una gramática erizada de púas, esas que martirizan el cerebro de los que tienen que escribir o hablar para los demás esclavos... (Somers, 1965, p. 52)

Ces réflexions prennent la forme d'une longue phrase constituée d'ajouts successifs dont le caractère infini est rendu par les points de suspension qui mettent fin au paragraphe. Le paragraphe suivant la phrase que nous venons de citer, légèrement en retrait, enchaine avec de nouvelles pensées qui semblent être un souvenir développé sur huit pages (Somers, 1965, p. 52 à 60) comme un « souvenir de tout ce [qui] est capable de venir me chercher des problèmes à nouveau<sup>346</sup> » (Somers, 1965, p. 53) Les pensées semblent surgir de manière incontrôlée et incontrôlable comme une contrainte à laquelle serait soumis ce narrateur et à laquelle les lecteur·ices seraient également soumis·es à travers la forme du récit. Ces pensées sont entrecoupées de quelques échanges sous forme de discours direct et de descriptions de l'action en cours (le rendez-vous du couple avec l'agent immobilier pour visiter une maison). Il y a des pensées qui s'assimilent à de la description et qui prennent la forme du corps du texte (simple alinéa en début de paragraphe, sans retrait, police normale) comme dans le cas suivant : « Ma femme commença alors à parler, et moi à utiliser sa musique pour poursuivre mes pensées comme quelques minutes auparavant, heureux de cette rupture où la pensée courait sur les par-dessus les clôtures, me lançant ses syntaxes libératrices<sup>347</sup> » (Somers, 1965, p. 54-55). Cette phrase impulse justement un autre type de discours que le narrateur appelle « monologue intérieur<sup>348</sup> » (Somers, 1965, p. 55) et qui met en pratique l'idée énoncée précédemment d'une

---

<sup>346</sup> « recuerdo de todo aquello [que] es capaz de venirse a buscar guerra otra vez » (Somers, 1965, p. 53).

<sup>347</sup> « Mi mujer empezó entonces a hablar, y yo a utilizar su música para continuar en lo mío como unos minutos antes, feliz de aquella ruptura en la que el pensamiento se hacía su carrera sobre las vallas, lanzándome sus sintaxis liberadoras. » (Somers, 1965, p. 54-55).

<sup>348</sup> « monólogo interior » (Somers, 1965, p. 55).

pensée qui lancerait « ses syntaxes libératrices » puisqu'il s'agit d'un long paragraphe constitué d'une seule phrase, sans aucun signe de ponctuation :

... Y así fue para cortar tantas cosas cómo estoy ahora casado y debiéndote aún el capítulo negro de mi amante histérica y suicida que se me tiraba en las vías de los trenes y era preciso sacar de allí de los pelos casi con la máquina encima y me obligaba a arrojar por la ventana el bonito anillo cuyos orígenes debí confesar entre sueños para que ella los conociese con tantos detalles y me olía la cara al llegar a fin de descubrirme quién sabría qué porque el que tuvo alguna vez una mujer que no quería desprenderse y le dejó el anillo en su mano puede seguir en lo mismo y entonces comenzaban las sesiones de espuma por la boca y hasta pretender que la besara en público como un actor de dos centavos el día en que me forzó para que visitáramos mis antiguos lugares del hotel y la mujer casada reapareció y dijo aquella desafiando a su mundo « no es preciso volver como turista con ella a esta aldea sin esperanza para que sepas que te sigo amando » pero si yo no las quería a ninguna de las dos cómo iba a besar a una cómo iba a volver a ultrajar maridos con la otra por qué el amor que no es el nuestro nos sigue persiguiendo así hasta dejar de ser amor hasta tener la faz del odio y gracias mi querido hermano que me debías lo que nunca me animé a preguntarte sobre aquella vez llevando yo el portamaletas del hotel pero que supiste hacer de embajador sacándome de encima la endiablada mujer antes de que me aniquilase...

A cela s'ajoutent des dialogues. D'abord le dialogue imaginaire ou remémoré par le narrateur, qui est inclus dans le monologue intérieur et qui est présenté sous forme de tirets, avec un retrait par rapport au reste du monologue et des guillemets qui introduisent le propos. La trame se complexifie lorsqu'interviennent d'autres formes de dialogues liées à l'action présente et qui ne se distinguent formellement du dialogue imaginé / remémoré que par l'absence de guillemet. Pour comprendre la manière dont s'enchainent ces types de dialogue sur les pages 56 à 60, nous proposons un exemple :

- «Y firmaste por una piel y algunas otras cosas...»

- «Sí, cierta semilla que se me había caído sin querer adentro suyo y que iba a ser la otra cara del escudo. Saqué entonces la estilográfica del bolsillo, y con rabia porque su pluma no escribía con el trazo grueso que a mí me da placer, me lancé ciegamente prendido de su mango espacio abajo, se abriera donde se abriera el paracaídas».

- ¿Es que has incluido algún licor en la compra para la cena con nuestros amigos? – preguntó de pronto mi mujer siempre en lo suyo.

- « Dile que sí, que no interrumpa, y que ese niño que trae, aunque no dudaría jamás de tu paternidad, no se te parece, completa el caso hasta burlar la trampa de la herencia».

-Pues contando los postres y el licor, más los tres platos que preparé creo que estará bien, incluyendo el café con crema, – continuó ella.

- « Y aún sigue. ¿Pero no ves que su menú es su obra maestra después del niño? Y es al suceder esto cuando yo aullaría como un lobo, pero no en las selvas del hambre, sino en las de la abundancia, esos mercados interminables que habrá que hacer porque se está casado. Cuando una taza de café o aquel trocito sobrante del azúcar daban cuerda para tanta vida en otros tiempos. » (Somers, 1965, p. 57)

À ces trois types de discours s'ajoute un quatrième qui correspond à des interventions du narrateur prononcées à voix haute, mais en aparté, comme les passages en gras dans l'exemple suivant :

—Toma la llave —dije súbitamente a mi mujer que no había cesado de mirarme con recelo—. Entra tú y ve recorriendo. Creo que he dejado el coche en contacto.

Salí en esta dirección disfrazado de hombre normal que quiere mantener en orden las pequeñeces, abrí con suavidad la puerta como si fuera a penetrar en una cámara donde alguien que agoniza nos estuviera esperando. Y hablé esta vez de verdad, con una voz inédita que ni yo mismo me conocía:

—He vuelto con el alma, que se difunde como un gas, que no puedo aherrojar, el alma prostituida, lo único limpio que puedo darte después de mi cobardía. Un silencio sin nada. Imaginé la vida así, completamente deshabitada del amor, cuando ya ni su sombra ilusoria bajase a consolarme.

—No me respondes ¿eh? —insistí— como durante el viaje. Quizás porque me has visto persistir en mi disolución y ya no me ames a causa de eso. Pero escucha: ella se fue con mi cuerpo fiel, cerrado a llave de conciencia y adornado de pelos. Son los pelos que dejo en la toalla cada mañana cuando me froto después del baño, y que luego se caen al secarse, y ella debe barrer al final como si un mono hubiese andado por la casa. Eso es lo que habrá de establecer el código en alguna cláusula secreta que nadie nos lee: Y darle a la mujer todos los pelos, que vaya anotando cada mañana los que juntó y forme luego con el montón la almohada de su vida.

La mujer real se asomó de pronto a una ventana del piso alto. Ella y el niño refulgían como monedas recién acuñadas.

- ¿Ocurre algo, puedo ayudarte? – gritó desde allá arriba. (Somers, 1965, p. 61-62)

Les quatre types de discours qui s’entrecroisent sont, pour la plupart, identifiables grâce à des signes orthotypographiques légèrement différents cependant le fait qu’ils s’entrecroisent sans autre médiation que celle des signes génère une forme de confusion entre des fils narratifs différents et surtout entre des niveaux de référentialité différents. Le dernier type de discours mentionné – les interventions en aparté – adopte la même forme que celle des dialogues entre le narrateur-protagoniste et sa femme.

Le narrateur-protagoniste de *De miedo en miedo...* répond à une dynamique de communication propre au monologue. Il donne accès à la manière dont le réel le traverse et interrompt ses pensées. La confusion des différents niveaux de référentialité illustre le fait que le point de repère dans cette œuvre n’est pas la séparation réel / idéal, mais le « je ». Autrement dit, Somers met en place une narration égocentrique qui redéfinit tout par rapport à ce « je » qui procède à une rehiérarchisation des *événements* selon la manière dont ils le traversent. Par exemple, les deux femmes auxquelles le narrateur fait référence disposent du même degré de réalité. Il les présente comme « deux opposés<sup>349</sup> » (Somers, 1965, p. 56) et les identifie comme « la femme réelle<sup>350</sup> » (Somers, 1965, p. 61) et celle qu’il appelle le double, mais qui, dans la narration, apparaît beaucoup plus fréquemment et avec laquelle il entretient des « conversations » qu’il développe amplement. La confusion entre les différents niveaux de référentialité mène à une reconfiguration de la narration de l’expérience vitale. En effet, le narrateur érige la vie de l’esprit en réalité référentielle et centrale comme lorsqu’il dit que sa femme est « toujours dans ses pensées<sup>351</sup> » alors que le rapport commun aux choses voudrait que ces paroles lui soient destinées à lui. Dans son discours, le narrateur privilégie l’idéal au factuel et la vie apparaît comme une forme de contrainte qui interrompt son flux de pensées : « Et tout cela jusqu’à ce que, gonflé de l’air de mon monologue intérieur et alors que je l’expirai avec une banalité quelconque de conversation normale<sup>352</sup> » (Somers, 1965, p. 55-56). Il considère d’ailleurs explicitement la vie comme un théâtre, « Et alors je décidai de sortir sur scène encore une fois, dans ce théâtre sans solution où quelqu’un aurait oublié que l’acteur jouait sa propre mort<sup>353</sup> »

---

<sup>349</sup> « dos opuestos » (Somers, 1965, p. 56).

<sup>350</sup> « la mujer real » (Somers, 1965, p. 61).

<sup>351</sup> « siempre en lo suyo ».

<sup>352</sup> « Y todo eso hasta que, hinchado con el aire de mi monólogo interior y mientras lo expelía con alguna banalidad de la conversación normal [...] » (Somers, 1965, p. 55-56).

<sup>353</sup> « Y entonces decidí salir a escena una vez más, en aquel teatro sin solución donde alguien se habría olvidado de que el actor estaba jugando su propia muerte » (Somers, 1965, p. 62).

(Somers, 1965, p. 62) ce qui n'est pas sans rappeler les propos de Lope de Vega et la tradition *áurea*, mais aussi toute la tradition de la littérature de l'absurde. La vision du monde comme un théâtre dont il ne comprend pas les règles thématise le problème des rôles et attendus sociaux. Le narrateur-protagoniste se voit confronté en permanence à la société dont il connaît les normes, comme nous pouvons le voir lorsqu'il déclare ironiquement « Et ainsi, refermant le cycle d'un jour parfait, arrivèrent, dans la soirée, les invités, à notre appartement<sup>354</sup> » (Somers, 1965, p. 63-64) lorsqu'il décrit la journée passée à visiter la potentielle future maison, anticiper le dîner et l'éducation de l'enfant, actions qu'il a jusque-là décrites comme interruptions gênantes de ses pensées.

Cette inadaptation aux normes de la société dans laquelle il vit place le narrateur dans une situation marginale : « Ma femme n'avait pas arrêté, entre-temps, d'aller et venir de la cuisine aux invités et d'eux à la certitude de ma folie<sup>355</sup> » (Somers, 1965, p. 64) Notons que le terme « folie » renvoie de nouveau au manque de fiabilité du narrateur, mais aussi au fait qu'il porte un regard oblique sur le monde. Face à l'absence de sens de la vie « réelle » (/factuelle), depuis son positionnement hors norme, il procède à une réorganisation du monde comme s'il s'agissait d'une quête ontologique. Pour cela, il fait appel aux sens qui interviennent comme médiateurs essentiels entre le monde et le « je ». Ainsi, dès les premières lignes, tous les sens sont convoqués :

lucía como era preciso. Noté desde un principio que a ella le fallaba el oído para la música. Pero su inadaptación al ritmo se me transformaría en roces compensatorios. [...] Pensé, en ese silencio mínimo que nos permite oler una oreja perfumada antes de responderle adentro. Un paseo olfativo por la contraria (Somers, 1965, p. 7)

Toute la réalité est médiatisée par les sens dans un élan synesthésique qui mène à un effacement de la rationalité. Le privilège des sens est généralement associé au féminin par opposition à la rationalité qui serait davantage associée au genre masculin. Somers, avec cette voix narrative masculine résolument subjective, va à l'encontre des « représentations stéréotypées [qui] sont marquées par un imaginaire philosophique et culturel masculiniste (Le Dœuff 1998, Puleo 1992) » (Soriano, 2021, p. 5). Il ne s'agit pas seulement d'une réassignation de la subjectivité, mais plus largement d'une reconfiguration du monde à partir de cette subjectivité assumée.

---

<sup>354</sup> « Y así, cerrando el ciclo de un día perfecto, llegaron por la noche los invitados a nuestro departamento » (Somers, 1965, p. 63-64).

<sup>355</sup> « Mi mujer no había dejado, entretanto, de ir y venir de la cocina a sus comensales y de ellos a la certidumbre de mi locura » (Somers, 1965, p. 64).

Rappelons également que ce narrateur va « de miedo en miedo » (Somers, 1965) et s'exprime depuis « la peur qui m'a toujours tenu attaché à une certaine corde qui ne s'était jamais rompue<sup>356</sup> » (Somers, 1965, p. 11).

La perception du monde de ce narrateur incarné le mène à établir de nouvelles catégories qu'il détaille dans ses dialogues avec la femme de la librairie : ce narrateur incarné, indivisible car son expérience de la réalité passe par les sens donc par le corps. Tout ce qu'il raconte est incorporé. Il a établi une « lista olfativa » (Somers, 1965, p. 20) qu'il détaille :

-Esto huele a vidrio mojado...

-¿Pero es que había también un olor a vidrio mojado? -le pregunté con asombro, puesto que yo no lo tenía en mi lista olfativa-.

-Sí -contestó- y a caracoles entre las hojas húmedas, y a huevo cuando no se ha lavado bien el plato. Los tres son de la familia.

Yo empecé a arrojarle la competencia de mis descubrimientos más sucios: olor a buche de pollo, a flor podrida en el agua. Y olor a fiebre, mezclado con el de las cobijas.

-Olor a fiebre -repitió ella haciendo vibrar la nariz- nunca lo hubiera aislado.

-Aspirándolo sube más la columna del mercurio -añadí-. Yo hacía también tales experimentos.

[...]

-Pero al menos ese es un olor vital -dijo al fin- de algo que lucha, se defiende. Hay también olores muertos que salen de los vivos (Somers, 1965, p. 20)

L'ordre classificatoire qu'établit le narrateur opère depuis les sens et s'extrait donc de la rationalité qui prétend au neutre. Cette démarche classificatoire rappelle la démarche scientifique rationnelle, mais en dévie dans une attitude irrévérencieuse, par les éléments mentionnés, « la compétence de mes découvertes les plus sales<sup>357</sup> », qui semble prend le contrepied des classifications rationnelles non seulement dans les classifications proposées, mais aussi dans l'attitude de surenchère du narrateur-protagoniste qui joue sur l'ambivalence entre le sérieux de la classification et l'aspect ludique des associations faites qui mènent à

---

<sup>356</sup> « el miedo que me ha llevado siempre sujeto a cierta sogá que no acaba de reventarse » (Somers, 1965, p. 11).

<sup>357</sup> « la competencia de mis descubrimientos más sucios ».



repenser les frontières établies entre le rationnel et le sensible, entre ce qui est mort et ce qui est vivant, entre le dicible et l'indicible. La démarche impulsée par le narrateur le mène à un réagencement de la réalité selon des catégories intimes comme lorsqu'il évoque un souvenir et qu'il « commence à revivre une agonie en plusieurs temps que la mémoire lui avait mis de côté sans lui en rendre compte<sup>358</sup> » (Somers, 1965, p.16-17). Dans ce souvenir un homme lui avait donné de l'argent et la sueur de sa main semblait avoir poursuivi le narrateur-protagoniste sans qu'il puisse s'en débarrasser car lorsqu'il avait enfin réussi à rentrer chez lui, l'eau était coupée. L'anecdote nous intéresse à plusieurs titres : la focalisation extrême du narrateur sur des détails à première vue insignifiants, la manière dont il organise la narration de l'anecdote, la manière dont il intègre cette anecdote au récit :

Primero, que cierto hombre pringoso me dio la mano húmeda junto con el dinero para el transporte de su bagaje [...]. Segundo, que yo tuviera siempre un miedo loco de morir [...]. Tercero que no encontrara agua [...]. Cuarto, que yo pensara entonces ponerme la mano contaminada en el bolsillo para disimular [...]. Quinto, que la temperatura había llegado a cero y mi mano empezó a endurecerse. Sexto, que logré [...]. Pero que en un séptimo momento, y por un desperfecto en las tuberías se había cortado el paso del agua. Y que entonces, ante los ojos infantiles de mi madre, yo que siempre fui más viejo que ella empecé a descender en la oscuridad, un pasaje de puertas angostas y escaleras que están siempre dándonos en la nariz con una pared ciega. Y todavía hasta hoy, con el hombre que me dio aquella inmundada mano...

Fue al llegar a ese recodo mental que, por obra de algún resorte mal controlado saltándome a la cara, vine a saber que la desconocida, a pesar de haberlo provocado todo con su forma de andar devolviéndome en marcha atrás, no existía. (Somers, 1965, p. 17)

La narration de cette anecdote est impulsée par la rétention d'un geste par appréhension d'un contact désagréable, comme il le laisse entendre lorsqu'il déclare « lui répondis-je en entrant dans l'auto sans lui tendre ne serait-ce qu'un doigt, il ne s'agissait pas de transpirer à cause de tant d'évocation et que l'hommage devienne répugnance<sup>359</sup> » (Somers, 1965, p. 16) donc de manière irrationnelle. La narration est paradoxalement organisée de manière très rationnelle, et fait appel à des adverbes numériques qui desservent le rythme de la narration au profit d'une organisation hyperrationnelle. Cette organisation numérique remplace la succession temporelle

<sup>358</sup> « com[ienza] a revivir una agonía en varios tiempos que la memoria [le] tenía guardada sin rendir[le] cuentas » (Somers, 1965, p. 16-17).

<sup>359</sup> « le contesté metiéndome en el auto sin alargarle ni un dedo, no fuera cosa de estar traspirando a causa de tanta evocación y que el homenaje terminara en repugnancia » (Somers, 1965, p. 16).

qui structure généralement les récits sur la base du passage d'une chose à une autre par la somme des éléments qui génère une dynamique d'accumulation. Celle-ci reflète la manière dont le narrateur-protagoniste perçoit le monde comme une accumulation de stimuli qui sont autant d'expériences dont on ne se débarrasse pas. La fin de l'anecdote explicite le fonctionnement de la narration qui fonctionne par enchainements successifs jusqu'à ce qu'un « ressort mal contrôlé » rappelle le narrateur au fil du récit.

Ainsi, parfois, la narration dévie vers l'indicible, comme lorsque le narrateur se remémore des souvenirs de son enfance qui débouchent sur des tabous (l'inceste) ou contreviennent aux conventions comme lorsque le narrateur évoque les monstres (joyeux) de son enfance et qu'il dérive vers l'épisode de la mort de son père de manière inattendue : « alors cela veut dire que la mort de mon père, à ses quarante ans, est arrivée pieds-nus – dis-je – ou avec des pouvoirs qui annulaient les miens<sup>360</sup> » (Somers, 1965, p. 23) ce qui provoque une rupture abrupte du ton au niveau narratif et la gêne de l'interlocutrice au niveau de l'histoire.

La matière narrative semble être soumise à des critères de sélection très fluctuants, car eux-mêmes soumis aux fils de la pensée du narrateur. Autrement dit, le discours du narrateur ne répond pas à des critères relevant du pragmatisme. Par ailleurs, à partir des deux exemples précédents, nous pouvons identifier les associations d'idées et la réorganisation sensitive du monde comme deux éléments qui structurent la narration et la convertissent en outil d'agentivité. Dans le discours du narrateur, la réalité n'est plus une donnée objective, mais une construction qu'il est donc possible de réagencer.

Dans ce processus de réorganisation du monde, le fait que la voix narrative soit incarnée est un élément essentiel à plusieurs titres : la réorganisation par les sens n'est possible que parce que le narrateur est un corps, le regard oblique n'est possible que parce que le narrateur est situé. Il s'agit nécessairement d'un narrateur partiel et partial donc inadapté, mais aussi mouvant et, en ce sens, inadaptable.

La reconfiguration du monde opérée par le narrateur est essentielle car, depuis son positionnement inadapté / inadaptable<sup>361</sup>, c'est un discours critique sur la société qui est porté :

---

<sup>360</sup> « entonces habrá sido que la muerte de mi padre a sus cuarenta años llegase descalza – dije – o con poderes que anulaban a los míos » (Somers, 1965, p. 23).

<sup>361</sup> I propose the term *misfit* as a new critical keyword that seeks to defamiliarize and to reframe dominant understandings of disability.<sup>5</sup> Fitting and misfitting denote an encounter in which two things come together in either harmony or disjunction. When the shape and substance of these two things correspond in their union, they fit. A misfit, conversely, describes an incongruent relationship between two things: a square peg in a round hole. The problem with a misfit, then, inheres not in either of the two things but rather in their juxtaposition, the awkward

Misfitting can materialize identity as an epistemically privileged political position from which a progressive politics might arise. The form, function, comportment, and sensory modes of human bodies inform the ways we interact with human, built, and natural environments. This interaction between self and world can produce politically liberatory, material effects.

Le narrateur-protagoniste s'autodésigne, dès les premières pages, comme « le garôn des bagages<sup>362</sup> » (Somers, 1965, p. 8) soulignant son statut de sujet subalterne qui n'a pas une voix autoritaire. Il perçoit le monde au travers d'un prisme contre-hégémonique, depuis une expérience de la subalternité qui marque la manière dont il expérimente, vit et ressent « comme quand on prend le train en première classe avec un billet de seconde classe, et qu'on se fatigue davantage en prenant ce risque qu'avec les sièges durs auxquels on a échappé »<sup>363</sup> (Somers, 1965, p. 8) et procède à des classifications selon ses propres critères : « un de ceux qui faisait partie de mon groupe de porcs, puisque je classifiais certains passagers selon leurs traits »<sup>364</sup> (Somers, 1965, p. 8).

Le caractère inadapté du narrateur-protagoniste apparaît également lorsque l'enjeu de classe disparaît comme lorsqu'il croise son frère : « lorsque je le vis venir en sens contraire, entouré de son petit groupe de jeunes, duquel il était toujours le centre »<sup>365</sup> (Somers, 1965, p. 10).

Nous l'avons vu, le fait que ce narrateur soit incarné implique d'emblée une subjectivation du discours assumée. Par ailleurs, ce narrateur-protagoniste semble être en décalage constant dans son rapport à l'espace, aux autres, aux normes et conventions, à la morale, etc. Par exemple, lorsque le narrateur-protagoniste se promène avec la femme de la librairie, il détaille son attitude ainsi : « Je la protégeai lorsque nous traversâmes l'avenue, je lui laissai ensuite le meilleur côté du trottoir. L'espace d'un instant, il me sembla que ceux qui passeraient trop près

---

attempt to fit them together. When the spatial and temporal context shifts, so does the fit, and with it meanings and consequences. Misfit emphasizes context over essence, relation over isolation, mediation over origination. Misfits are inherently unstable rather than fixed, yet they are very real because they are material rather than linguistic constructions. The discrepancy between body and world, between that which is expected and that which is, produces fits and misfits. The utility of the concept of misfit is that it definitively lodges injustice and discrimination in the materiality of the world more than in social attitudes or representational practices, even while it recognizes their mutually constituting entanglement. (Garland-Thompson, 2011, p. 593).

<sup>362</sup> « el chico de las maletas » (Somers, 1965, p. 8).

<sup>363</sup> « como quien toma el tren de primera clase con un billete de la última, y se fatiga más en el riesgo que va corriendo que sobre los asientos duros que ha eludido » (Somers, 1965, p. 8).

<sup>364</sup> « uno de los que componían mi plantel de cerdos pues yo clasificaba a ciertos pasajeros según sus rasgos » (Somers, 1965, p. 8).

<sup>365</sup> « cuando le vi venir en sentido contrario rodeado de su pequeño grupo juvenil, del que era siempre una especie de centro. Gravitaban hacia mi hermano en virtud de una ley desconocida para mí » (Somers, 1965, p. 10).

la contamineraient en la frôlant, et cela me préoccupa plus que de raison en mon for intérieur »<sup>366</sup> (Somers, 1965, p. 14). La fin de la phrase renvoie au caractère hors norme du narrateur. Il semble y avoir une forte tension entre le peu d'espace physique qu'il occupe et l'immense espace qu'il occupe dans l'espace narratif comme si le narrateur tentait de compenser son inadaptabilité au monde et sa marginalisation conséquente par le déversement de son flux de pensées. L'espace narratif lui permet de se défaire des contraintes du corps tout en disant l'expérience incarnée. Le caractère incarné du narrateur nous rappelle sans cesse que le corps est en constante interrelation avec l'espace dans lequel il transite, de la même manière que le narrateur est en constante interrelation avec l'espace narratif et textuel. Ces interrelations nous mènent à repenser la notion d'(in)adaptabilité comme quelque chose de mouvant et d'en souligner sa contingence<sup>367</sup> et donc également de repenser ce qui constituerait un tissu immuable de normes et conventions comme quelque chose de construit qu'il est par conséquent possible de déconstruire. Ce narrateur est inadapté car il n'entre pas dans le cadre raisonnable et son inadaptabilité fait de lui un narrateur déraisonnable, voire irrationnel, qui par conséquent se situe en dehors des normes rationnelles et depuis ce positionnement supplémentaire – c'est-à-dire qui s'ajoute et répare – sape ces mêmes normes. Autrement dit, le narrateur incarné de Somers est un sujet politique qui participe de la critique d'un ordre social excluant.

Il ne s'agit pas pour autant d'un narrateur qui devrait être idéalisé. Somers a une vision très pessimiste de l'être humain due à une conscience et connaissance poussée des dynamiques de pouvoir influencée par le darwinisme qui la mène à penser que le subalterne cherchera nécessairement à appliquer son pouvoir sur d'autres, ce que fait le narrateur dans son œuvre comme l'indique le flux de pensées qui déborde largement le cadre de la nouvelle.

Cette volonté d'appropriation du pouvoir dans une forme de retournement est aussi visible au niveau de l'histoire, comme lorsque le narrateur raconte que « j'avais entendu dire qu'il était possible de réussir une soumission à notre volonté en concentrant la force du regard sur un point comme celui-ci »<sup>368</sup> (Somers, 1965, p. 9) ou qu'il fait preuve d'un dramatisme excessif et autocentré. (Somers, 1965, p. 8-9) lorsqu'il affirme que « le jour suivant commença mon travail

---

<sup>366</sup> « La protegí al cruzar la avenida, le di después lo mejor de la acera. Por un momento me pareció que los que pasaran demasiado cerca la contaminarían con su roce, y eso me tuvo ocupado en la intimidad más de la cuenta » (Somers, 1965, p. 14).

<sup>367</sup> « The relational reciprocity between body and world materializes both, demanding in the process an attentiveness to the distinctive, dynamic thingness of each as they come together in time and space. In one moment and place there is a fit ; in another moment and place a misfit. » (Garland-Thompson, 2011, p. 595).

<sup>368</sup> « había oído decir que era posible lograr una sumisión a nuestra voluntad concentrando la fuerza de la mirada en un punto como aquel » (Somers, 1965, p. 9).

dissimulation. Elle ne devait jamais découvrir l'adultération, même si pour cela il fallait envisager de clôturer l'aventure. Je me l'exigeais à moi-même comme une preuve de résistance »<sup>369</sup> (Somers, 1965, p. 8).

Dans le discours tenu par le narrateur, depuis sa perspective égocentrique, les lecteur·ice·s se retrouvent à plusieurs reprises dans des situations qui génèrent une certaine gêne et dont nous pensons qu'elles ont pour objectif de faire prendre conscience du fait que le « *fitting* » est fragile et que l'on peut rapidement passer du « *fit* » au « *misfit* » selon le contexte dans lequel on se trouve. L'inadaptabilité du narrateur crée donc un tiers-espace incertain, inconfortable, qui met à l'épreuve la résistance des normes et conventions. Ce choix de narrateur incarné et inadapté est selon nous une stratégie de radicalisation du discours fictionnel de l'autrice. La destruction du monde dans *La mujer desnuda* se fait en des termes très concrets alors que dans *De miedo en miedo...* nous assistons davantage à une reconfiguration métaphorique du monde suivant une prémisse qui pourrait être la suivante : « la justice sociale et l'égalité d'accès doivent être obtenues en changeant la forme du monde, et non en changeant la forme de nos corps »<sup>370</sup> (Garland-Thompson, 2011, p. 597). Le narrateur incarné de *De miedo en miedo...* ne cherche pas à détruire le monde, mais à le réorganiser dans un mouvement qui semble plus modeste que celui impulsé dans *La mujer desnuda*, mais qui constitue finalement l'exploration d'une autre voie des possibles.

Dans ce chapitre, nous avons interrogé les modes de fonctionnement de la voix narrative dans les œuvres de notre corpus pour démontrer comment Armonía Somers fait de cette instance fictionnelle, dont la modalité dominante a été instaurée par le roman européen du XIX<sup>e</sup> siècle, lui-même vecteur de colonialité, une stratégie de déstabilisation du cadre normatif hégémonique. De la confusion des voix à l'instauration d'une subjectivité radicale assumée, les différentes modalités qu'Armonía Somers met en place matérialisent, selon nos analyses, de multiples irrévérences au canon et aux catégorisations issues de la pensée rationnelle. Quelle que soit la modalité choisie, nous avons pu observer que ces différentes stratégies ont en

---

<sup>369</sup> « al otro día empezó mi trabajo de ocultamiento. Ella no debería descubrir jamás la adulteración, aunque eso significase clausurar la aventura. Me lo estaba exigiendo a mí mismo como una prueba de resistencia » (Somers, 1965, p. 8).

<sup>370</sup> « social justice and equal access should be achieved by changing the shape of the world, not changing the shape of our bodies » (Garland-Thompson, 2011, p. 597).

commun de créer des brèches, qui deviennent des espaces habitables pour certaines qui se configurent comme des reconfigurations des représentations et des possibles envisageables.

---

## **Chapitre 4. Le système des personnages : un réseau (contre-)hégémonique**

---





Dans ce chapitre, nous allons nous intéresser à un deuxième élément fondamental du récit fictionnel : les personnages. Nous ne nous intéresserons pas aux actions des personnages qui vont nous intéresser, mais le système des personnages tel qu'il est pensé et instauré. Quels types de personnages apparaissent dans les œuvres ? Quel est leur rôle ? À partir de ces questionnements, nous tenterons d'identifier la manière dont les personnages des œuvres de notre corpus participent à la mise en scène des tensions caractéristiques de la modernité hétéropatriarcale qu'Armonía Somers représente dans ses œuvres.

Dans son article « La théorie de la fiction-panier<sup>371</sup> », Ursula K. Le Guin propose un nouveau cadre conceptuel pour appréhender les œuvres. À partir de nouvelles métaphores, elle revient sur le modèle de récit hégémonique qu'elle présente comme « une flèche » ou « une lance », c'est-à-dire un récit assertif, construit à partir d'une tension forte, et un récit qui se construit autour de métaphores guerrières et virilistes.

Elle ancre sa réflexion dans la préhistoire pour souligner le fait que, malgré l'importance centrale de la cueillette, ce sont les récits de chasse qui ont monopolisé l'espace narratif. Elle souligne le fait que l'intérêt que suscite une histoire de chasse de mammoth est largement supérieur à celui que peut susciter une histoire de cueillette<sup>372</sup>. Au centre du récit canonique, se trouve le protagoniste dont les lecteur·ices suivent les aventures :

Cette histoire-là ne contient pas seulement de l'Action, elle possède un Héros. Et les Héros sont puissants. Avant que vous ne vous en soyez rendu compte, les hommes et les femmes dans le coin d'avoine sauvage, leurs enfants, l'habileté des faiseurs, les pensées des pensifs et les chants des chanteurs ne sont plus que des éléments de la nouvelle histoire, appelés au service de la saga du Héros. Mais cette histoire n'est pas leur histoire. C'est la sienne. » (Le Guin, Cohen, 2023, n/s)

---

<sup>371</sup> Nous nous référons dans notre travail à la traduction proposée par Aurélien Gabriel Cohen (2023), accessible en ligne : <https://hal.science/hal-04046090v1/document>. Une autre traduction, à charge d'Hélène Collon est disponible sous le titre « Le fourre-tout de la fiction, une hypothèse » (Le Guin, Collon, 2020 [1986]).

<sup>372</sup> Nous citons, ici, l'extrait auquel nous faisons référence : « Il est difficile de raconter une histoire vraiment prenante sur la manière dont j'ai arraché un grain d'avoine sauvage de son épi, puis un autre, et un autre, et encore un autre, puis sur comment j'ai gratté mes piqûres de moucheron, et Ool a dit quelque chose de drôle, et nous sommes allés à la crique où nous avons bu un coup, et où nous avons regardé les tritons un moment, et puis j'ai trouvé un autre carré d'avoine... Non, vraiment, c'est incomparable, cela ne peut rivaliser avec la manière dont j'ai profondément enfoncé ma lance dans ce flanc titanesque et poilu tandis que Oob, empalé sur une énorme défense balayant tout sur son passage, se débattait en hurlant, cependant que le sang giclait partout en torrents écarlates, après quoi Boob a été réduit en gelée quand le mammoth lui est tombé dessus au moment où je tirais une flèche imparable qui transperça son œil et jusqu'à son cerveau. » (Le Guin, Cohen, 2023, n/s).

À partir de ce constat, le geste d'Ursula K. Le Guin s'inscrit dans une généalogie irrévérencieuse. Elle part d'une proposition de Virginia Woolf qui engageait à remplacer le héros – c'est-à-dire le protagoniste masculin, viril et guerrier – par une bouteille et propose à son tour, dans un renversement, de faire du récipient le héros. Woolf proposait de démythifier, déviriliser et trivialiser le héros, Ursula K. Le Guin propose d'en faire celui qui contient. Sa proposition enjoint donc, non seulement à destituer le héros de son piédestal, comme le suggérait Woolf, mais aussi, et peut-être surtout, de ne plus en faire le centre de la narration. Il s'agit d'un changement majeur dans la manière de concevoir et de lire les personnages. Ainsi pensé, le personnage principal du récit est un élément parmi un réseau plus vaste qui, dans son ensemble, constitue le récit. Comme l'être humain, dans l'existentialisme tel que défini par Jean-Paul Sartre – largement convoqué par Armonía Somers – ce type de protagoniste s'inscrit dans une dynamique d'interdépendance avec le monde qui l'entoure et les êtres qui l'habitent. À partir de ces cadres de pensée, la conception individualiste du protagoniste n'est plus soutenable et laisse place à la conception d'une responsabilité collective inhérente à tout un chacun<sup>373</sup>.

Nous formulons l'hypothèse qu'Armonía Somers s'inscrit dans ce mouvement irrévérencieux qui déstabilise le récit « flèche » hégémonique dans la modernité hétéropatriarcale et capitaliste pour proposer de nouvelles alternatives qui sont à la fois la matérialisation d'un nouveau projet de monde. Dans ce chapitre, nous nous intéresserons donc aux tensions qu'Armonía Somers met en scène dans les systèmes des personnages qu'elle crée. Sur ce point, comme sur de nombreux points précédents, les œuvres de notre corpus rendent compte de stratégies radicalement différentes, mais qui nous semblent servir un propos commun.

Dans les œuvres de notre corpus, il s'agit de Rebeca Linke, une femme qui vient de fêter ses trente ans,<sup>374</sup> qui a acheté une maison de campagne et qui entreprend un « retour à la matrice primitive<sup>375</sup> » (Somers, 2009, p. 17). Elle se dénude, se décapite, remet sa tête sur son corps et commence à déambuler dans la forêt puis aux abords du village voisin. Dans *De miedo en miedo*, le protagoniste est un homme dont nous ne connaissons pas le nom, qui travaille dans une librairie d'ouvrages rares et anciens et dont nous suivons le flux de pensée.

---

<sup>373</sup> C'est ce que Jean-Paul Sartre résume avec la formule suivante : « Tout projet, quelque individuel qu'il soit, a une valeur universelle. » (Sartre, 1946, p. 69).

<sup>374</sup> Balzac?

<sup>375</sup> « regreso a la matriz primitiva » (Somers, 2009, p. 17).

Bien qu'il y ait un protagoniste dans chacune des œuvres de notre corpus, Armonía Somers dévie de la forme dominante du roman. Prenons à nouveau les mots d'Ursula K. Le Guin qui décrit le fonctionnement du roman comme suit :

Le roman est fondamentalement une forme d'histoire non-héroïque. Bien sûr, le Héros y a souvent pris le pouvoir. C'est la conséquence de son caractère impérial et de ses pulsions incontrôlables : une tendance à tout conquérir et à tout diriger, en édictant dans le même temps des lois et des décrets sévères afin de contrôler son incontrôlable envie de tout tuer. Le Héros a donc décrété, à travers la voix de ses porte-paroles, les Législateurs : premièrement que la forme adéquate du récit est celle de la flèche ou de la lance, partant d'ici et filant tout droit jusque-là, et TCHAK! touchant son but (qui tombe raide mort) ; deuxièmement, que la principale affaire du récit, y compris du roman, c'est le conflit ; et troisièmement, qu'une histoire n'est pas bonne si lui, le Héros, n'en fait pas partie. Je suis en désaccord avec tout cela. J'irai même jusqu'à dire que la forme naturelle, ajustée, adéquate du roman serait plutôt celle d'un panier, d'un sac. Un livre contient des mots. Les mots contiennent des choses. Ils portent des sens. Un roman est un sac médecine, contenant des choses prises ensemble dans une relation singulière et puissante. Une forme possible de cette relation entre les éléments d'un roman peut bien être celle du conflit, mais réduire le récit au conflit est absurde. (Le Guin, Cohen, 2023, n/s)

Nous faisons l'hypothèse que, dans les œuvres de notre corpus, Armonía Somers anticipe la théorisation de Le Guin en proposant des récits qui obéissent à la forme de la « fiction-panier » comme des récits où le système des personnages remet en question la centralité du protagoniste, où les éléments ne sont pas au service de l'histoire de ce protagoniste ou héros, mais s'entremêlent et se nourrissent pour « porte[r] des sens ». Pour rendre compte de ce fonctionnement, nous proposons d'étudier d'abord les protagonistes à travers l'espace qu'ils occupent dans la narration et dans le récit par rapport aux autres personnages, puis la manière dont chacun de ces protagonistes impulse une reconfiguration des représentations genrées. Nous ferons enfin deux focus sur la représentation des personnages dans deux cellules différentes qui sont la famille et la société.



# **PARTIE 1. OCCUPER L'ESPACE : ENJEUX DES REPRESENTATIONS ET ROLE DES PROTAGONISTES**

## **1. L'espace narratif**

Par définition, les protagonistes ont une place centrale dans l'œuvre de fiction. C'est sur eux que se concentre principalement la narration : ils sont au centre de l'action, nous les suivons dans leurs aventures, disposons d'informations sur eux, ils attirent généralement l'empathie, ils intriguent et l'intrigue est intimement liée à eux. Ils occupent donc la majeure partie de la narration tant dans l'espace matériel du texte que dans l'attention qu'ils suscitent. Or, à partir de l'hypothèse selon laquelle la fiction est un prétexte au développement d'idées plus théoriques, nous avons cherché à identifier comment était gérée la présence de la protagoniste dans l'œuvre. Nous nous sommes rendu\* compte que Rebeca Linke est majoritairement absente en tant qu'actrice et qu'il y a donc *a minima* une reconfiguration du rôle de protagoniste. En effet, elle apparaît la plupart du temps comme objet de discours. Ainsi, la protagoniste apparaît en tant qu'objet de discours seulement dans les passages suivants : après le passage de Rebeca Linke chez Nataniel et sa femme, tout le passage de violence intraconjugale marquée par le souvenir imprégné de Rebeca Linke (Somers, 2009, p. 28-32); après un bref passage où l'on retrouve la protagoniste, la narration revient à Nataniel et sa femme, à la rage de celui-ci et à la recherche désespérée qui poursuit la dynamique de la violence intraconjugale (Somers, 2009, p. 34-37); le fil des aventures de Rebeca Linke se poursuit avec sa déambulation sur quelques pages avant un long épisode dans lequel sont narrées les recherches vaines menées par les habitants du village (Somers, 2009, p. 41-52); il y a à nouveau un passage de quelques pages où nous retrouvons Rebeca Linke avant un long passage qui se centre sur le prêtre, la confession et le sermon de la messe dominicale (Somers, 2009, p. 55-86); le dernier passage dans lequel Rebeca Linke n'apparaît que comme objet de discours est celui qui concerne le couple de bûcherons et où se joue une nouvelle scène de violence intraconjugale (Somers, 2009, p. 110-114). La protagoniste n'est présente que dans quarante-six pages sur les cent-vingt-trois que compte l'œuvre soit à peine plus d'un tiers. Rebeca Linke est bien le centre de l'œuvre, en tant qu'objet de discours. Ce n'est pas son personnage qui est le centre de l'action, mais ce qu'elle déclenche par sa simple existence – supposée – comme l'indiquent les phrases suivantes : « Je

n'aurais pas pu entrer dans l'eau de la rivière ni traverser le champ comme je me souviens d'avoir fait ou, au moins, **comme on m'a dit** que j'étais, nue<sup>376</sup> » (Somers, 2009, p. 35).

Ce qui est raconté, c'est la manière dont elle se convertit en objet de discours, comme le souligne également la tension entre « Et c'est à ce moment-là dans la prairie que commença la nuit de la femme, sa première nuit **possédée**<sup>377</sup> » (Somers, 2009, p. 22) et « C'était donc elle, nue et **dépossédée**, qui avait embrasé cet enfer ?<sup>378</sup> » (Somers, 2009, p. 107). Le fait d'être « possédée » au sens d'être « habité » d'une force étrange renvoie à un état similaire à la folie dont la caractéristique principale est de se situer en dehors du cadre normatif. C'est cet état-là qui semble rendre possible la dépossession de la femme, dans le sens où le terme est employé dans la deuxième citation, c'est-à-dire libérée des discours mythiques essentialisants. Cette deuxième citation vient juste après une réflexion qui parodie ce discours mythique :

Évidemment, elle était une espèce de propriété collective. Selon la plus jeune légende du monde, elle avait volé le pain de l'un, mordu les fruits d'un autre, bu le vin d'un autre encore. Et tous, et c'était bien là le mal commun, avaient la cervelle retournée par elle, l'instinct dirigé vers la cible qu'elle était, les jambes qui la cherchaient<sup>379</sup> » (Somers, 2009, p. 107).

Dans ce passage, Armonía Somers met en scène le fonctionnement discursif canonique qui fait le héros. Comme l'a fait Edgar Allan Poe dans « La philosophie de la composition » (1846), qu'elle cite d'ailleurs de manière explicite et extensive dans la première version de l'œuvre, elle défait ici le fonctionnement du récit canonique. Dans un double déplacement, elle montre le héros comme construction discursive – et donc potentiellement la matérialisation d'un fantasme. Le deuxième déplacement opéré est qu'au lieu du héros viril classique, il s'agit d'une femme, ce qui remet en question toute une construction mythique largement défavorable aux femmes, comme nous aurons l'occasion de le voir plus loin dans la partie dédiée à la protagoniste. Le décalage entre le rôle canonique du protagoniste et la manière dont Rebeca Linke l'incarne invite à interroger la fonction des récits, la manière dont ils se propagent et les

---

<sup>376</sup> « No hubiera podido entrar al río ni cruzar el campo tal como recuerdo que iba, como me dijo que estaba, al menos, en cueros » (Somers, 2009, p. 35).

<sup>377</sup> « Y fue desde aquel instante en la pradera que comenzó la noche de la mujer, su primera noche **poseída** » (Somers, 2009, p. 22).

<sup>378</sup> « ¿ Ella, desnuda y **desposeída**, había sido quien encendiera ese infierno? » (Somers, 2009, p. 107).

<sup>379</sup> « Evidentemente ella era una especie de propiedad colectiva. Según la leyenda más joven del mundo, había robado el pan de uno, mordido las frutas de otro, bebido el vino de un tercero. Y todos, esto sí era ya daño común, tenían los sesos masticados por ella, el instinto hacia su blanco, las piernas buscándola » (Somers, 2009, p. 107).

implications qu'ils peuvent entraîner. Le rôle de cette protagoniste serait donc de permettre la thématization des fantasmes qui marquent le discours dans la société représentée.

Les passages où la protagoniste n'intervient pas permettent de déplacer le regard et d'affirmer que la protagoniste est un prétexte et un élément multidéclencheur. La suppression des éléments qui lui donnent de la profondeur dans le passage de la première à la deuxième version abonde en ce sens. Ce qu'Armonía Somers propose n'est pas un processus de réappropriation du corps, mais ce qu'implique cette réappropriation dans une société gouvernée par la morale judéo-chrétienne et hétéropatriarcale. La protagoniste est une allégorie dans le sens où elle condense et permet d'explorer les discours qui circulent dans cette société et met ainsi à jour des dynamiques sociales et des rapports de pouvoir qui posent la question de la liberté de l'être / d'être. De même, l'ensemble des personnages qui apparaissent dans l'œuvre semblent jouer un rôle de représentant d'une catégorie sociale. En effet, ils sont la plupart du temps désignés par la profession qu'ils occupent et qui semble les définir et définir leurs agissements. Il y a donc la femme nue qui incarne la figure de la putain, le couple de bûcherons (qui entremêle à la fois la question de la classe, de la ruralité et de l'institution du mariage), les enfants (qui incarnent la subalternité et le futur) le curé (qui incarne l'Église et la religion), etc. Ces personnages prennent la parole et font de Rebeca Linke un objet de discours. À travers cette stratégie, Armonía Somers opère un déplacement par rapport à la forme dominante du roman traditionnel. Sa protagoniste n'est pas le centre de l'action, comme cela est généralement le cas dans le roman traditionnel, mais le centre du discours. Dans cette œuvre, l'événement n'est pas ce que fait la protagoniste, mais ce que son existence et sa présence – fantasmée ou réelle – mettent au jour.

Dans *De miedo en miedo...*, les personnages sont également des stéréotypes, autrement dit des personnages qui représentent une fonction ou un statut et dont la psychologie n'est pas développée. Par exemple, aucun personnage n'a de nom : il y a le patron du protagoniste, la femme du protagoniste, l'enfant du protagoniste, etc. Dans ce roman, le protagoniste est le centre de la narration, car c'est lui qui narre sa propre histoire et il se présente en protagoniste des situations qu'il raconte. Toutefois, cette apparente centralité du personnage dans son récit est en fait une parodie du récit canonique. En effet, le protagoniste n'est en fait qu'un élément passager dans les vies des autres personnages : le patron de la librairie ne lui adresse la parole que pour lui donner des traductions à faire ou alors pour le surveiller, la femme de la librairie disparaît comme elle est apparue, après quelques rendez-vous, sa femme et son enfant créent leur relation sans lui. L'ensemble des personnages mentionnés dans les souvenirs que le

narrateur-protagoniste convoque sont des personnes qui ne font plus partie de sa vie à l'heure où il écrit. Ce protagoniste, loin d'être le centre au service duquel seraient les autres personnages de l'histoire, semble plutôt traversé par les autres. Il incarne « une tendance à tout conquérir et à tout diriger » (Le Guin, Cohen, 2023, n/s) qui transparait dans la mise en scène du monopole de la parole et dans la manière dont il module son récit. Les stratégies narratives qu'il adopte – partir de son point de vue, se définissant comme « Un » dans son récit en faisant des « autres » des objets de discours – vont dans ce sens. Cependant cette mise en scène apparaît comme superficielle et factice et, plus que le « héros » qu'il semble vouloir incarner, il incarne l'échec et devient donc l'incarnation de la parodie de ce type de récit. En effet, tous les éléments mentionnés antérieurement nous mènent à penser que ce protagoniste est en réalité constamment renvoyé à la marge et que ce récit matérialise une tentative grotesque de se mettre au centre de l'histoire.

Par ailleurs, dans son discours égocentré, tous les personnages semblent exercer une contrainte sur lui et limiter son développement. Or, comme l'indique le titre, loin des métaphores virilistes auxquelles répondent les « héros » du récit canonique, ce protagoniste va « de miedo en miedo ». La seule à ne pas être restreinte à la fonction de contrainte liberticide est la femme de la librairie – mais, n'est-elle pas inventée de toutes pièces par le narrateur? Elle apparaît comme un *alter ego* du protagoniste. C'est la seule qui dialogue avec lui sous une forme positive et qui, au lieu d'exercer une contrainte, s'inscrit dans la continuité et le développement des pensées du protagoniste comme l'explicite le narrateur-protagoniste : « La femme était restée silencieuse face à mes déploiements évocateurs. C'était moi, en réalité, qui ouvrais les tiroirs et elle qui regardait ce qui était accumulé en leur intérieur, et je crois qu'elle allait même jusqu'à les classer mentalement<sup>380</sup> » (Somers, 1965, p. 23). Son rôle est de soutenir et de faire écho au protagoniste. Elle incarne le rôle de l'adjuvant de manière si radicale que l'on peut se questionner sur sa réalité. Ne serait-elle pas une création de ce narrateur-protagoniste marginal qui cherche à se présenter comme central? Elle est au service du protagoniste, lui donne de la légitimité à travers les dialogues qu'elle a avec lui dans un récit qui, pourtant, n'a rien d'une « flèche » ou d'une « lance », mais constitue une stratégie d'autolégitimation du discours du narrateur.

---

<sup>380</sup> « La mujer había quedado muda ante mis despliegues evocativos. Yo era, en realidad, quien abría los baúles y ella miraba lo acumulado en su interior, y creo que hasta clasificando mentalmente el contenido » (Somers, 1965, p. 23).



Nous avons vu dans le chapitre sur les voix narratives qu'une inversion centre-marge a lieu dans ce roman. Le protagoniste, qui a un statut social marginal, profite de l'espace narratif qui lui est concédé pour se l'accaparer et se placer au centre. Seulement, les stratégies narratives qu'il met en place sont inefficaces dans le sens où l'on voit rapidement qu'elles ne sont pas fiables. Il s'agit selon nous d'une stratégie de résistance totalement irrévérencieuse qu'Armonía Somers met en place et qui fait de l'ensemble de cette œuvre une parodie – genre irrévérencieux par excellence.

## 2. Occupation de l'espace : une répartition genrée

Tout l'intérêt d'étudier les personnages réside, selon nous, dans le fait qu'ils incarnent quelque chose, qu'ils mettent en corps, matérialisent des tensions, des questionnements, des conflits.

L'enjeu du corps, de sa matérialisation, de la manière dont il occupe l'espace (à la fois la manière dont il se meut, les interactions avec l'espace et les types d'espace qu'il occupe) nous intéresse, car selon nous il s'agit d'une stratégie de questionnement des rapports normés entre les corps et les espaces qu'ils transitent. Là encore, le choix des personnages ne semble pas anodin. Armonía Somers choisit pour *La mujer desnuda* une femme au corps nu et pour *De miedo en miedo...* un homme au corps que l'on image chétif à la suite de la scène initiale. Nous allons voir dans les prochains paragraphes la manière dont ses corps occupent et se meuvent dans l'espace et comment cela entre en tension avec les normes de genre et les normes de représentation dans le récit.

Le personnage principal de *De miedo en miedo...* est un homme. Selon les normes de genre, nous nous attendrions à ce que l'occupation de l'espace ne soit pas même un sujet pour lui. Or, la marginalité de ce personnage se retrouve dans la manière dont il occupe l'espace. Dès la scène initiale, l'espace est perçu comme conditionnant voire problématique, notamment dans le passage où, le lendemain de la soirée de bal, le personnage aperçoit la jeune femme avec laquelle il a dansé et qu'il se cache.

Al otro día empezó mi trabajo de ocultamiento [...] desde mi puesto de guardia junto a las perchas del hall. Empecé a transpirar, a perder sangre del rostro y estabilidad en las piernas. [...] Pero lo cierto era que su respiración se estaba produciendo en la otra punta de mi aire. Y yo malamente escondido tras el perchero de pie, como buscando amparo de la lluvia bajo un árbol sin hojas. (Somers, 1965, p. 8)

Dans cet extrait, l'espace occupé est résolument marginal et renvoie à une classe sociale subalterne. À l'intérieur même de cet espace, l'espace occupé est encore plus restreint et soumis à une forte contrainte. Tout cela résulte d'un profond sentiment de subalternité qui pousse le protagoniste à se suradapter au rôle que la société semble attendre de lui en tant que personne subalterne comme si son privilège masculin se voyait annulé par sa classe sociale. Au lieu de contrer ces attentes et contraintes, le protagoniste les surjoue. La sensibilité extrême de ce personnage semble également aller à l'encontre des attendus de la masculinité et peut être considérée comme un frein à la performance de la masculinité hégémonique<sup>381</sup>. Le protagoniste incarne donc une forme de masculinité alternative qui attire l'attention et questionne, entre autres, la répartition de l'espace social. L'opposition entre la masculinité dominante et la masculinité alternative est mise en évidence lorsque le narrateur-protagoniste croise son frère dans la rue. Dans la description qu'il propose de cette scène, il met en exergue, sans le dire explicitement, la relation antagonique entre eux deux qui reflète leur incarnation de deux modèles différents, l'un dominant, l'autre alternatif, autrement dit, l'un central, l'autre marginal.

Había colocado el sombrero en el portamaletas vacío, y una sensación de alivio me estaba recorriendo de extremo a extremo. Era tal si la muchacha, el pasajero gordo, las malditas valijas repletas quizás de piedras que yo tenía que transportar, hubiesen sido eliminadas de mi cuerpo en forma natural, como de defecamiento. Puesto que la verdad sobre sí mismo con que uno quede al estar solo se tratará casi siempre de otra cosa. Yo la acariciaba vagamente así, aun sin saber qué nombre darle. La iba relacionando con la inversión de aquel dinero que a media mañana me abultaba en el bolsillo, cuando le vi venir en sentido contrario rodeado de su pequeño grupo juvenil, del que era siempre una especie de **centro**. **Gravitaban** hacia mi hermano en virtud de una ley desconocida para mí, pero que hacía que yo mismo, quedándome en **retaguardia** para que él llegase primero a todas las metas, cayera en el asunto.

Una vergüenza semejante a la que acababa de burlar se me iba a echar encima, pues, como si la pelota que yo creía en punto muerto hubiese rebotado. Y fue así que, siempre de acuerdo a mi modalidad se me aflojaron las rodillas, **empecé a perder peso** traspirando.

---

<sup>381</sup> En ce qui concerne la définition de la masculinité hégémonique, nous renvoyons aux travaux de Raewyn Connell et notamment à son ouvrage *Masculinités* (2022 [2005]).

A medida que la **distancia era menor, él, absorbiendo** los detalles del conjunto, se me hacía más fuertemente delimitado, como por trazos a carbón, en el fondo de mi tristeza.

Para un nuevo momento, en el que ya pude saber hasta el color de la camisa que se había puesto, comencé a empalidecer. Aquello me era como ir muriendo ante un espejo, verme la propia blancura de rostro enharinado, cuando caí en pensar de qué modo iría él a resolver la situación, que al final era más suya que mía. Si con las reservas de nuestro viejo entendimiento que nos había hecho llorar juntos tantas veces, (ahora viene y me abraza por encima de todo esto dejándolos con las bocas abiertas, dije **para atraerlo** a mi pensamiento con el sistema que terminaba de aplicar en el hotel), o aceptando mi impulso negativo de **cruzar la calle** antes de que se produjera el encuentro. Entonces fue cuando decidí experimentar, fría, objetivamente. Y así como quien se inocula el virus que acaba de descubrir, me detuve. **Mi hermano llegó hasta el punto crucial y siguió andando.** (Somers, 1967, p. 10-11)

Dans ce passage, le personnage se sent soulagé après sa course folle pour à la fois éviter d’être vu par la jeune femme et apporter en temps et en heure les bagages du client jusqu’au train. Cette sensation de soulagement est amenée de manière peu conventionnelle puisqu’elle est comparée au « defecamiento ». Il dévie ensuite sur une réflexion pseudo-philosophique, comme cela est fréquent dans son discours. L’apparition de son frère au loin coupe court à la réflexion.

Il semble avoir une conscience extrême des rapports de pouvoir qui entrent constamment en jeu dans les rapports humains et qui se retranscrivent dans la manière dont les corps se meuvent. Il y a donc une forme d’anticipation qui dénature et met l’accent sur des matérialisations des rapports de pouvoir qui, autrement, passeraient inaperçues. La (non-) rencontre entre les deux frères est décrite à partir des dynamiques spatiales.

Tous les espaces sont pensés et représentés à partir des rapports de pouvoir auxquels ils donnent lieu. La rue est à nouveau décrite quelques pages plus loin : « Aquel tierno interés acabó conquistándome. La protegí al cruzar la avenida, le di después lo mejor de la acera. Por un momento me pareció que los que pasaran demasiado cerca la contaminarían con su roce, y eso me tuvo ocupado en la intimidación más de la cuenta » (Somers, 1967, p. 14). Dans cet extrait, la répartition hiérarchique de l’espace est mise en scène. La meilleure partie du trottoir est aussi « le haut du pavé », hérité des privilèges urbains institués dès l’époque médiévale où le centre des rues était occupé par les eaux usées. Cette répartition est aussi l’expression des règles de courtoisie et d’une éventuelle jalousie d’une intimité qui se jouerait dans la proxémie. La « protection » qu’exprime le narrateur est donc seulement une des justifications possibles à

cette répartition de l'espace qui semble surtout être le résultat d'une manifestation des rapports de genre.

La répartition des espaces dans la librairie est présentée avec un lexique quasi militaire comme lorsque le narrateur-protagoniste fait référence à son patron : « Y el individuo con olor a cartón que me lo daba se había elegido un lugar estratégico para dominar su negocio, siempre mejor vigilado si lo hacía por encima de los anteojos. Miré hacia lo alto y le encontré. » (Somers, 1967, p. 12). Ce sont également des lieux structurés par l'habitude :

« Me encaminé después a buscar el libro, que debió sorprenderse de su desamortajamiento. Y empecé a envolverlo con parsimonia, pero sin suspender mi vigilancia al dueño del negocio, incapaz de contrariar su vida de reloj viejo. Y que se decidió de pronto a cumplir con el último oficio ritual del día: ponerse de pie con ruido de articulaciones secas, levantar el almohadón aplastado y ver cómo se iba agrandando el agujero en la paja de la silla, buscar el llavero que pendía de un clavo en la pared, encaminarse al fin como un barco escorado hacia la puerta. » (Somers, 1967, p. 12)

La librairie est un point de repère auquel le narrateur revient régulièrement dans la narration. C'est un espace extrêmement codifié qui semble rassurer le narrateur-protagoniste et dans lequel il semble ne pas avoir à performer la masculinité hégémonique. Les rapports de pouvoir dans ce lieu semblent davantage obéir à l'habitude et à la routine - « vida de reloj viejo », « rituel » - qu'à de réels enjeux de négociation.

## PARTIE 2. DES PROTAGONISTES INAPPROPRIÉS

### 1. Un protagoniste (in-)approprié : incarner la parodie

Le protagoniste de *De miedo en miedo* est un homme qui ne correspond pas aux normes de la masculinité dominante. Commençons par quelques considérations théoriques pour comprendre ce qui se joue derrière l'étude de ce personnage.

Le sujet est nécessairement social et la matérialité du sujet est centrale dans cette affirmation. Comme l'a expliqué Bourdieu, « le monde social construit le corps comme réalité sexuée et comme dépositaire de principes de vision et de division sexués. Ce programme social de perception incorporé s'applique à toutes les choses du monde, et en premier lieu au corps lui-même, dans sa réalité biologique [...] » (Pierre Bourdieu, 1998, p. 16). Le corps par sa socialisation se doit d'agir selon un « libretto » (Butler), un ensemble de conventions. Ce schéma de socialisation est important, car il ne s'agit pas d'une simple imitation ou influence, mais bien, comme l'explique Benedict Anderson, d'un fonctionnement communautaire :

Dès 1983, l'œuvre de référence *Imagined Communities*, de Benedict Anderson, avait apporté un nouvel éclairage sur les modes de fonctionnement en communauté et le processus de formation de l'imaginaire lié à la nation. Les origines de la conscience nationale et les représentations qui lui ont été associées s'avèrent inséparables des caractérisations du corps masculin. En effet, la virilité a été utilisée de manière très productive dans les descriptions idéales de la nation et de ses représentants (nous pensons par exemple à la relation entre le corps de l'homme idéal dans l'image de l'armée et celle-ci comme représentation de la nation tout entière). (Coto-Rivel, Fourrel de Frettes, Houdiard, 2019, p. 5)

Autrement dit, pour faire partie de la communauté, dans le cas qui nous intéresse, d'une part la société, et d'autre part la masculinité, le sujet doit adopter et reproduire des normes comportementales qui s'inscrivent directement dans le corps. Quelles sont les conventions pour les hommes dans le cadre de la modernité hétéropatriarcale et capitaliste ? Dans *De miedo en miedo...*, le narrateur-protagoniste incarnent de nombreuses tensions par rapport au modèle hégémonique de la masculinité que Raewyn Connell définit ainsi :

Être un homme adulte, c'est incontestablement occuper l'espace, avec une présence physique au monde. Quand je marche dans la rue, je redresse les épaules et je me mesure discrètement aux autres hommes. Je passe à côté d'un groupe de jeunes punks la nuit, et je me demande si je parais suffisamment impressionnant. Je vais à une manif, je vais jauger les policiers et me demander si je serai plus grand et plus fort qu'eux au moment fatidique – considération ridicule, vues les techniques d'action de masse et de contrôle de la foule, mais réaction automatique (Connell, 2022 [1995], p. 19)

Autrement dit, la masculinité hégémonique ne se définit pas simplement dans son rapport à l'autre, mais aussi dans une forme de comparaison entre pairs. Comme l'explique Carlos Lomas, « lo que se presenta como el modelo ideal de hombre no sólo está relacionado con poder sobre las mujeres, sino también con poder ante el mundo: posesión de objetos y poder sobre otros hombres » (Lomas, 2003, p. 70).

Le pouvoir se matérialise par les biens, mais aussi et surtout par le corps qui est nécessairement traversé par le pouvoir. La performance de la masculinité ne résulte pas d'une simple volonté, mais, de gagner ou conserver sa place dans la communauté, donc d'un jeu de pouvoir. Ce jeu a à voir avec la manière dont le corps se meut, mais aussi l'espace qu'il occupe. Nous l'avons vu précédemment : la scène ou il se cache, celle où il occupe un espace réduit dans la rue. Ce jeu de pouvoir ne concerne pas simplement l'individu, mais à plus grande échelle, le maintien de l'ensemble de la communauté.

De ce point de vue, que l'on adhère ou non à la pensée de Michel Foucault, la question du corps est liée à celle du pouvoir. Pour ce qui est du corps des hommes, il existe depuis longtemps des attributs associés à une certaine idée de la masculinité, censée protéger la nation ou la patrie. Ces deux derniers termes, genrés au féminin en français – et dans bien d'autres langues latines –, sont souvent incarnés par des femmes – Marianne, Germania – qui les dotent d'un corps symbolique<sup>7</sup>. Cependant, traditionnellement, ce sont bien les hommes qui se portent garants de l'intégrité de la nation – ou de la patrie – dès que celle-ci se trouve en danger. Elle est en outre le lieu de la transmission d'un pouvoir qui est longtemps passé d'homme(s) à homme(s). (Coto-Rivel, Fourrel de Frettes, Houdiard, 2019, p. 4)

Ce qui nous intéresse ici, c'est ce que produit une performance ratée, l'inadéquation aux normes de genre. Comme le souligne Connell dans son ouvrage *Masculinités*, « la constitution de la masculinité par la performance corporelle signe la vulnérabilité du genre lorsque la performance ne peut être accomplie – par exemple, par suite d'un handicap physique »

(Connell, 2022 [1995], p. 47). Cette inadéquation est poussée à l'extrême par Armonía Somers qui va jusqu'à lui faire incarner des attitudes absurdes et grotesques qui, selon nous, visent à ridiculiser les normes qui régissent le genre masculin :

Me lo puse de un golpe seco llevándolo hasta los ojos, torcí la boca, encogí una pierna, me doblé hacia un costado. Y ante la mirada del hombre de guardia que nunca me había tenido por muy igual a los demás, salí a toda velocidad empujando los bultos, sin cambiar de actitud en todo el camino. Era un lisiado físico y un débil mental tan perfecto, que cuando ya no hubo nadie a quien engañar, ni siquiera a la bestia sin cuello con que me había comprometido, yo continuaba boquituerto, cojo, con el gran sombrero ajeno calado hasta las cejas, arrojándole sus chismes por la ventanilla. Tanto que el individuo me alcanzó el dinero como a un botones desconocido. (Somers, 1965, p. 10)

## 2. L'historicité du mythe du « féminin »

Nous avons affirmé à plusieurs reprises que Rebeca Linke, la protagoniste de *La mujer desnuda*, est un objet de discours dans le sens où dans la majorité de l'œuvre elle n'apparaît pas comme personnage actant, mais comme personnage mentionné par des personnages secondaires. Notre hypothèse est que cette fonction d'objet de discours est en fait une allégorie du statut des femmes dans la société développée dans l'œuvre avec l'objectif de mettre à nu les stratégies discursives sur lesquelles repose l'oppression systémique des femmes dans la société hétéropatriarcale<sup>382</sup>. Nous allons voir que tout au long de l'œuvre, Armonía Somers reprend des discours qui ont constitué au fil des siècles une image de « la » femme comme objet de discours. Nous allons nous intéresser plus particulièrement à la manière dont l'autrice utilise les figures mythiques féminines que sont Rebecca, Ève, Salomé, Judith, Marie-Madeleine, Phryné, Sémiramis et Gradiva qui sont autant d'identités qu'adopte la protagoniste de *La mujer desnuda*. Ces identités sont déclinées à plusieurs reprises dans l'œuvre, parfois de manière explicite, comme lorsque la protagoniste se présente à Nataniel ou à Juan, parfois de manière un peu moins explicite comme lorsqu'il s'agit de références aux mythes dans lesquels interviennent ces figures. Il ne s'agira pas d'étudier ces mythes en détail, mais de comprendre les implications de leur présence dans l'œuvre étudiée. Rébecca, Ève, Salomé, Judith et Marie-Madeleine sont toutes des personnages de la Bible et chacune d'entre elles incarne une série de caractéristiques. Elles sont devenues, dans l'imaginaire commun, et par les écrits

---

<sup>382</sup> Les analyses de cette sous-partie ont été partiellement publiées dans l'article « Convoquer les figures mythiques pour performer le genre » (Guilhem, 2022).

hétéropatriarcaux qui ont fait d'elles des objets de discours, des métonymies visant à essentialiser les femmes. Rébecca est celle qui sert, et certainement l'une des femmes les moins répréhensibles de la Bible selon la morale judéo-chrétienne. C'est elle que choisit Armonía Somers pour nommer son personnage. La Rebeca d'Armonía Somers peut aussi être celle qui sert, celle qui pourrait donner lieu à une nouvelle société comme Rébecca l'a fait en décidant de faire passer Jacob pour Esaü déjouant ainsi la hiérarchie supposément naturelle de l'aîné à qui le pouvoir reviendrait de droit. Mais c'est aussi celle qui va semer le trouble dans cette société moralisatrice. Ève est « la Femme » pécheresse et tentatrice, celle qui porte la faute éternelle pour avoir mangé le fruit interdit. Rebeca Linke l'incarne, en prenant son nom à plusieurs reprises, mais elle fait usage de son agentivité et refuse d'endosser le poids de la faute, comme nous aurons l'occasion de le voir un peu plus tard. Salomé est l'incarnation de la femme fatale qui a condamné Jean-Baptiste à mort par vengeance. C'est une figure mineure du Nouveau Testament qui a été récupérée, d'abord par les Pères de l'Église, puis par la littérature et les arts. Elle a été utilisée pour condamner la luxure et est, elle aussi, devenue l'archétype de la femme fatale. Enfin, Marie-Madeleine ou Marie de Magdala est une figure majeure des *Évangiles*. Elle fait partie des disciples de Jésus et est le premier témoin de sa résurrection. Elle représente le repentir et la pénitence, et elle est celle qui est missionnée par Jésus pour annoncer sa résurrection. Ces figures mythiques sont toutes incarnées par la protagoniste qui participe à « la somme jamais close des avatars du personnage initial » (Léonard-Roques, 2008, p. 25-26). Armonía Somers ne reprend pas les mythes auxquels appartiennent ces figures, mais uniquement les figures en elles-mêmes puisque, selon la définition qu'en donne Véronique Léonard-Roques « on a affaire à une figure mythique lorsqu'un épisode seulement ou une image unique sont attachés à un personnage ambivalent, non statique, de tels éléments constituant alors des embrayeurs de récits, de scénarios » (Léonard-Roques, 2008, p. 43). Au-delà du rôle d'« embrayeurs » dans ce récit, ces figures mythiques endossent le rôle de détonateurs venant perturber l'ordre établi. Les discours générés autour de ces figures sont autant d'outils que le patriarcat a manipulés pour créer le mythe de « la Femme ». L'incarnation, – parfois simultanée, parfois successive – de ces noms par la protagoniste pointe les contradictions de ce mythe essentialisant.

Autrement dit, elle les déforme pour mieux les resignifier. Parmi ces éléments, un rôle significatif est réservé aux figures mythiques féminines. Convoquer ces figures, c'est en partie réécrire les mythes, c'est les dérober au patriarcat et se les réapproprier pour s'en servir contre lui. C'est aussi résister à la puissance de l'imaginaire collectif, chercher à s'en émanciper et



essayer de faire en sorte que les lecteur·ices s'en émancipent également. Si nous entrons davantage dans les détails, Armonía Somers souligne et critique notamment deux discours qui structurent les sociétés hétéropatriarcales. Le premier est le discours selon lequel « la Femme » est l'« autre » de l'homme, celle qui ne peut « se placer comme référent du monde, construire ses Autres » et qui est, par conséquent, nécessairement inférieure et dépendante de l'homme (Delphy, 2008, p. 20). Il s'agit, comme l'a signalé De Lauretis, d'une « construction fictive, un distillé des discours, divers mais cohérents, qui dominent dans les cultures occidentales (discours critiques et scientifiques, littéraires ou juridiques), qui fonctionne à la fois comme son point de fuite et sa condition d'existence particulière » (De Lauretis, 1992, p. 15). Dans la construction de ce mythe, les figures mythiques féminines ont un rôle significatif. Le second, que nous étudierons un peu plus loin, est celui de la « putain », ou la femme qui ne respecterait pas les normes assignées à son genre et qui se verrait donc exclue de la catégorie « femme » et reléguée au statut de « putain ». Notre hypothèse est que, par les figures mythiques qu'elle fait incarner à sa protagoniste (de Rébecca – dont la protagoniste porte le nom – à Salomé en passant par Ève, Sémiramis et Phryné), Armonía Somers brouille les frontières entre « la femme » et la putain et revendique un genre féminin pluriel et puissant.

Armonía Somers cite les figures mythiques dans un contexte visant à les démythifier, c'est-à-dire à les extraire des mythes tels qu'ils existent dans l'imaginaire collectif des sociétés hétéropatriarcales. Elle prend donc place dans l'espace sémiotique hégémonique en reprenant ses codes et ses discours, mais elle se déplace et les déplace à leur tour. Nous pouvons citer par exemple la resignification qu'elle opère du mythe du péché originel à travers la figure d'Ève. Armonía Somers se saisit de la marge de manœuvre que lui offre la répétition du mythe pour le déformer. Elle crée ainsi une faille dans la valeur d'autorité constitutive du mythe et fait du corps d'Ève, qui était jusque-là agent et récepteur de la faute et de la culpabilité, un corps mutable et mobile qui échappe au jugement moral. Le mouvement empêche le statut de cible et il permet une nouvelle occupation de l'espace qui déstabilise les mécanismes de contrôle. Cette scène, dès les premières pages de la nouvelle, démantèle la valeur universalisante et homogénéisante des textes canoniques de la société hétéropatriarcale occidentale et ouvre la voie à de nouvelles lectures et à de nouveaux discours. Cette scène est présentée de manière différente dans la première et la deuxième version de *La mujer desnuda* que nous reproduisons ci-dessous :

Fue en el final de aquel suplicio cuando la mujer, casi ya sin aliento, encontró un último árbol, separado de la colectividad, y como disintiendo. Eva volvió a otro lado sus ojos,

los ojos de su cabeza flotante. A causa de su nuevo estado, nada podía inquietarle. Ni el árbol distinto, ni la serpiente misma si la cuestionara (Somers, 1950, p. 80).

Y volvió hacia otro lado su cabeza flotante, reemprendiendo la marcha. Por obra y gracia del nuevo programa nada podría inquietarla ya, ni siquiera la serpiente del mito, vieja y a no dudar sin colmillos, aunque con las pretensiones de renovar la intriga (Somers, 2009, p. 24).

Ce passage est situé dans les premières pages de l'œuvre : la protagoniste a pris le train, est arrivée dans sa maison de campagne au beau milieu de la nuit, s'est décapitée, a remis sa tête, et a entamé sa déambulation. Elle vient de finir de traverser la forêt. Comme la tête de Rebeca Linke qui ne peut pas totalement être remise à sa place et qui reste « flottante », la mention du mythe d'Ève dans un contexte radicalement différent ne peut avoir les mêmes enjeux que le mythe lorsqu'il est employé dans des discours hégémoniques. Elle est nécessairement déplacée. Se déplacer, pour reprendre De Lauretis (1992), c'est faire preuve d'esprit critique, déconstruire et amener une autre proposition. Dans la seconde version, la mention à la vieillesse présente le serpent, et par extension le mythe, comme décadent et lui prête un caractère inoffensif – « sans dents ». Il s'agit d'une ironisation du mythe qui fonctionne comme stratégie visant à le démythifier tout en avertissant de sa présence – « avec l'intention de renouveler l'intrigue<sup>383</sup> » (Somers, 2009, p. 24) et donc en appelant à une certaine vigilance. Armonía Somers reprend les termes du mythe canonique et se les réapproprie. Elle fait appel à la réflexion métalittéraire de la construction du mythe pour engager, face aux « vieux serpents » qui voudraient « renouveler l'intrigue », un « nouveau programme » à partir d'un « nouvel état » qui se caractériserait par le détachement des cadres conceptuels hégémoniques.

Armonía Somers présente les différentes figures mythiques qui ont participé à la constitution du mythe de « la Femme » comme une sorte de charge mythique et fait de ce poids un pouvoir, une puissance millénaire. Elle fait d'abord référence au poids de la faute qui donne à « la Femme » le rôle de la coupable, notamment dans la première version de l'œuvre où elle mentionne la douleur, le procès et le prix à payer :

No quería, siendo mujer de su propia noche, volver a encontrarse en revisión de proceso después de tantos siglos. Bastaba ya con que hubiese pagado su bárbaro asesinato de Holofernes (Judith besó en el aire aquella boca), bastaba con Salomé, con Magdala. Todo

---

<sup>383</sup> « con pretensiones de renovar la intriga » (Somers, 2009, p. 24).

había sido dolor desde el principio. Luego, para aumentarlo, el capítulo nuevo. (Somers, 1950, p. 80)

No quería, siendo la poseedora de su propia noche, encontrarse en historias vividas después de tanto tiempo y menos a sabiendas del final, el desgraciado capítulo moderno. (Somers, 2009, p. 24)

Elle reprend le discours hégémonique, mais elle le fait depuis une position de dissension, en revendiquant le sujet féminin comme sujet actant (« en étant la possesseuse de sa propre nuit »). Elle extrait le sujet féminin de son statut d'objet du discours pour lui (re-)donner sa capacité d'agir, son statut de sujet. Dans les discours hégémoniques, deux éléments accablent les femmes : la place du coupable qui leur est réservée – et constamment rappelée – et, lorsqu'elles essaient d'en sortir, la honte de leur puissance. Ici, la reprise de ces discours remplit la fonction de constat, de mise en lumière puis de signalement avec une perspective critique que nous pouvons identifier grâce à la répétition de « suffisait ». Si la première version explicite davantage la mythologie en général et les figures mythologiques en particulier, Armonía Somers retrace, dans les deux versions, l'historicité du féminin construit et la rupture par rapport à ces discours. En effet, dans les deux œuvres, l'autrice présente le féminin comme une position construite par les discours et elle l'extrait donc de l'essence transhistorique à laquelle les discours hégémoniques l'assignent. La rupture par rapport à ces discours hégémoniques est matérialisée dans les formulations qui présentent la protagoniste comme « la femme de sa propre nuit », nuit qui indique l'absence de repère et qui induit donc l'idée d'une liberté d'agir totale. De la reconnaissance – « tout n'avait été que douleur depuis le début<sup>384</sup> » – à la dénonciation du « malheureux chapitre moderne<sup>385</sup> », il s'agit de faire entendre la voix des opprimées, de déplacer les discours hégémoniques pour leur résister et d'engager à agir en dehors des schémas préétablis.

Après avoir fait le constat critique du statut de coupable inhérent aux femmes dans les discours hégémoniques, Armonía Somers revient à nouveau sur le discours mythique de la généalogie millénaire féminine :

–¿Qué es, quién anda? –logró decir el durmiente con la lengua como llena de hormigas.

---

<sup>384</sup> « todo había sido dolor desde el principio ».

<sup>385</sup> « desgraciado capítulo moderno » (Somers, 2009, p. 24).

–Yo, Eva, –respondió la mujer secretamente, con la misma voz extraña para sí misma que había lanzado antes a los árboles.

El hombre quiso abrir los ojos. Pero los párpados se le cayeron a plomo.

–Antonia... podías dejarme tranquilo ¿no?... –musitó con las palabras siempre enredadas en algo que se le oponía desde adentro.

–Horror ¿de quién es ese nombre?

–El tuyo, maldita. Vamos... dejarás ya... te lo he dicho...

–No, yo no tengo ese distintivo pavoroso. Las hembras no deben llevar nombres que volviéndoles una letra sean de varón. Los verdaderamente femeninos son aquellos sin reverso, como todos los míos –dijo la extraña manteniendo el cálido secreteo sobre su oreja.

–¿Cuáles, que yo sepa? –preguntó él entonces, más adaptado ya a aquel diálogo en que la plenitud de su cerebro no estaba presente.

–Eva, Judith, Semíramis, Magdala. Y un hombre que soñó con mi pie, que le excedía en siglos, me llamó Gradiva, la que anda. (Somers, 2009, p. 26-27)

Cette scène a lieu en pleine nuit, dans la demeure d'un couple hétérosexuel où la protagoniste a pénétré. Le couple dort dans le lit conjugal, Rebeca Linke s'installe à côté de l'homme et une conversation entre eux deux s'initie. La femme, Antonia, ne participe pas à la scène et est seulement mentionnée puisqu'elle se réveillera après le départ de Rebeca Linke. Le passage cité ci-dessus est un extrait de la conversation entre Rebeca Linke et l'homme. Par l'anecdote du prénom, Armonía Somers revendique une identité féminine qui ne soit pas subordonnée au masculin, elle refuse de définir « la Femme » par rapport au masculin. Ensuite, par l'accumulation des noms, elle remet en question une généalogie plurielle et millénaire qui passe par la citation et l'incarnation de ces mythes. Elle mentionne ces noms avec fierté et ainsi se réapproprie et resignifie ces mythes. Le mythe de « la Femme », c'est-à-dire le modèle normatif auquel les femmes devraient se soumettre selon les impératifs hétéropatriarcaux, est ici explicitement critiqué :

Hasta que ella comenzó a sentir aprensión por la estúpida mezcolanza. Volvería a ocurrir lo de siempre, los bienes compartidos con miedo, el mundo del engaño y del robo, otra vez las inmundas ropas cubriéndola. No lo pensó más de un minuto. Echó rápidamente

pie a tierra, atravesó la habitación derribando algo, y se lanzó de nuevo hacia la noche que acababa de descerrajar su locura. (Somers, 2009, p. 28)

La critique vise une des institutions fondamentales de la société hétéropatriarcale : le mariage hétérosexuel qui est, comme l'a démontré, entre autres, Gayle Rubin, « un dispositif social systématique qui, prenant les femelles comme matériau brut, les façonne pour produire des femmes domestiquées » (Rubin, 1998, p. 2). Le lexique employé par Armonía Somers – « peur », « mensonge » et « vol » – ne laisse pas place au doute, le mariage est désigné comme un outil d'asservissement et de domination des femmes. La protagoniste refuse ce modèle et se fait la voix des femmes opprimées par celui-ci. Dans cette scène, elle se substitue à Antonia, à l'insu des époux, et son jeu ironique déplace, de fait, la norme héritée d'un « féminin » qui ne serait qu'une inversion du masculin. Il ne s'agit pas seulement de dénoncer le « féminin » traditionnel, qui ne l'amuse plus et qu'elle refuse, et d'avancer plus loin dans cette « nuit qu'elle venait de déchirer » (Somers, 2009, p. 28) et qui matérialise la rupture avec le modèle du couple hétérosexuel.

Au-delà de la revendication égalitaire, il y a donc également la conscience du joug que représentent ces mythes pour les femmes. Armonía Somers en fait état explicitement à travers sa protagoniste :

Ella era una especie de propiedad colectiva. Según la leyenda más joven del mundo, había robado el pan de uno, mordido las frutas de otro, bebido el vino de un tercero. Y todos, eso sí era ya daño común, tenían los sesos masticados por ella, el instinto hacia su blanco, las piernas buscándola. (Somers, 2009, p. 107)

Par l'expression « une espèce de propriété collective », elle signale l'objectivation dont ont été victimes les femmes, l'usurpation de leur identité propre et de leur *agency* par la création du mythe de « la Femme » – coupable et censée purger sa peine éternellement. À travers ces réflexions, elle ouvre la possibilité d'une prise de conscience et entame une réappropriation par les actes de la protagoniste qui vont contre-performer le genre féminin. De Lauretis affirmait l'importance des représentations dans la construction de la réalité des sujets :

pues, de qué otro modo podrían proyectarse los valores sociales y los sistemas simbólicos en la subjetividad si no es con la mediación de los códigos (las relaciones del sujeto en el significado, el lenguaje, el cine, etc.) que hacen posibles tanto la representación como la auto-representación? (De Lauretis, 1992, p. 13).

Dans *La mujer desnuda*, la protagoniste refuse d'être une « propriété collective » et va chercher à faire usage de sa liberté d'agir et de penser tout au long de l'œuvre. Le mouvement constant qui la caractérise fonctionne comme une métaphore de sa tentative de s'extraire du carcan dans lequel elle devrait – conformément aux injonctions hétéropatriarcales – se maintenir. Ses actes et ses pensées sont un flux de représentations de nouvelles manières de faire et d'être qui auront le pouvoir de questionner celles des lecteurs et d'ouvrir un nouveau champ des possibles face au cloisonnement opéré par le mythe de « la Femme ». Armonía Somers critique ce mythe, d'abord, par la citation et l'incarnation plurielle, ensuite par les actes de sa protagoniste qui mettent en lumière les deux (fausses) options qu'ont les femmes : soit elles agissent selon la norme et la morale hégémonique et appartiennent dans ce cas à la catégorie « femme », soit elles ne s'y plient pas et se voient reléguées à la catégorie de putain, autre figure utilisée par le cis-hétéro-patriarcat pour délégitimer et exclure celles qui oseraient (re)prendre le contrôle et faire usage de leur pouvoir. Lorsque nous parlons de putain, nous faisons référence à ce terme tel que Dorlin le définit, soit un stigmat qui « consiste en une condamnation de toute transgression “des codes discriminatoires en matière de genre”, de toute infraction vis-à-vis des traits assimilés ou réputés “féminins”. Dans ces conditions, toute femme est susceptible d'être stigmatisée comme “putain”, si elle transgresse les qualités et les devoirs adéquats à son “sexe” » (Dorlin, 2003, p. 121). C'est le cas de Rebeca Linke dans *La mujer desnuda*.

La protagoniste de *La mujer desnuda* est une femme qui ne correspond pas à la définition que la société patriarcale fait des femmes : « Les femmes sont définies comme des femmes, en référence à leur capacité reproductive. En charge de, et assujetties à, la sphère de la reproduction » (Dorlin, 2003, p. 123). Or, Rebeca Linke n'est pas définie par la reproduction, mais plutôt par l'absence de reproduction, une caractéristique explicitée dans la première version « » et que l'on suppose dans la deuxième version. Dans l'espace-temps de l'œuvre, et des informations qui nous sont données, son statut de célibataire sans enfant la place d'ores et déjà en marge du genre féminin. Cela est à peine mentionné dans l'épisode du mouchoir de la première version et n'est même pas évoqué dans la deuxième version. Il ne s'agit donc pas d'un élément thématique, mais d'un fait parmi tant d'autres qui est condition d'écart par rapport à l'« hétérosexualité contrainte » (Rich, 1981) de la protagoniste.

De plus, elle regroupe toutes les caractéristiques qu'Elsa Dorlin signale comme étant celles qui vont entraîner le stigmat de la putain : « l'autonomie sexuelle, la mobilité géographique, l'initiative économique et la prise de risque physique » (Dorlin, 2003, p. 121). La nudité, mais surtout les passions que déchaîne sa présence – réelle ou fantasmée –, renforcée par sa solitude

(donc, l'absence d'un mari), suggèrent l'autonomie sexuelle. La mobilité géographique est le fil conducteur du récit qui commence avec l'abandon de la ville en passant par le voyage en train, l'arrivée dans la maison de campagne, la traversée de la forêt, la déambulation dans et autour du village et à l'intérieur même de certains foyers, jusqu'à la fuite finale dans la forêt.

Pour ce qui est de l'initiative économique, nous savons seulement que la protagoniste a acheté cette maison « pour à peine plus que rien<sup>386</sup> » (Somers, 2009, p. 16). Nous ne savons pas exactement à quelle époque ni à quel endroit nous nous situons. Nous ne savons pas non plus si la protagoniste exerce une profession, si elle vit seule ou accompagnée, etc. L'escapade même de la protagoniste n'est pas caractérisée : s'agit-il de vacances ou d'une fuite ? La maison de campagne est présentée comme familière et à la fois étrangère, ce qui laisse penser que la protagoniste y a déjà séjourné, mais jamais assez longtemps pour bien la connaître. Enfin, en ce qui concerne la prise de risque physique, celle-ci est grande tout au long de l'œuvre. Elle est introduite d'emblée par l'autodécapitation de la protagoniste. Puis elle est liée à la nudité qui, d'abord, entraîne des blessures lors de la traversée de la forêt et qui expose Rebeca Linke à la violence symbolique et physique des villageois. Nous ajoutons une dernière caractéristique : Rebeca Linke est l'étrangère et est désignée comme telle par les villageois. Elle n'appartient pas à la communauté et n'est pas considérée comme femme par ceux-ci, elle est réduite au statut de putain.

Encore une fois, Armonía Somers opère un détournement de ce que le patriarcat a imposé comme poids. Être la putain n'est plus un stigmate, mais une prise de décision qui permet une certaine liberté et une capacité d'agir. À travers l'incarnation de cette figure, Armonía Somers fait jouer à Rebeca Linke un rôle fondamental. En effet, comme l'explique Butler, le genre n'est pas une identité stable, mais une « identité instituée par une répétition d'actes stylisés, par conséquent, les possibilités de transformation du genre se trouvent dans la relation arbitraire entre ces actes, dans la possibilité d'une autre sorte de répétition, dans la rupture ou la répétition subversive de ce style<sup>387</sup> » (Butler, 1988, p. 520). Armonía Somers prête à Rebeca Linke des actes qui sont, dans les discours hégémoniques, associés à la masculinité et, en même temps, elle ne cesse de la faire désigner comme « la mujer ». Elle brouille ainsi les frontières entre le masculin et le féminin normatifs. Par ailleurs, ce personnage qui, dans la société

---

<sup>386</sup> « por poco más de nada » (Somers, 2009, p. 16).

<sup>387</sup> « identity instituted through a stylized repetition of acts » (Butler, 1988, p. 519); par conséquent, « the possibilities of gender transformation are to be found in the arbitrary relation between such acts, in the possibility of a different sort of repeating, in the breaking or subversive repetition of that style » (Butler, 1988, p. 520).

hétéropatriarcale, devrait être exclu ou marginalisé est ici revendiqué dans sa puissance par l'autrice qui en fait non seulement la protagoniste de son récit, mais aussi la perspective sur laquelle s'appuie majoritairement la narration. De fait, il semblerait que seule cette femme qui ne respecte pas les codes peut prendre la voix pour dire à un homme : « Tu n'imagines pas comme elles souffrent toutes, oui, toutes celles qui m'ont poussée à sortir pour te le dire<sup>388</sup> » (Somers, 1950, p. 115-116). Rebeca Linke a récupéré sa capacité d'agir et est consciente que cela la place dans une position d'étrangère – « en plus, elle, l'intruse, c'était Eva, bien sûr. Elle ne voulait pas le nier maintenant, précisément maintenant, alors qu'elle s'était décidée à s'affirmer elle-même<sup>389</sup> » (Somers, 1950, p. 81). Comme l'affirme Cristina Dalmagro, spécialiste argentine de l'œuvre de Somers, Rebeca Linke reflète les travers de la société :

En *La mujer desnuda* la protagonista actúa como un espejo en el cual se ven representados los tabúes, los rituales, las frustraciones y censuras que la educación, la sociedad y la religión imponen al ser humano a lo largo de toda su existencia y que se desmoronan fácilmente ante un detonante exterior que movilice las fibras íntimas reprimidas (Dalmagro, 2009, p. 63-64).

Mais le rôle de la protagoniste ne se limite pas à celui de miroir. Elle va surtout être ce « détonateur extérieur », cette étrangère qui n'appartient pas à la communauté et ne respecte pas la norme du genre féminin. Elle incarne la « répétition subversive » (Butler, 1988, p. 520) par l'association des figures mythiques et de la figure de la putain libérée et introduit ainsi une resignification du genre féminin. Rebeca Linke est une « femme nue », une femme qui s'est détachée, par un acte volontaire et radical, de la norme hétéropatriarcale, une femme qui a limité l'emprise des discours hégémoniques sur sa personne et enfin une femme qui cherche à prendre la voix pour celles qui ne le peuvent pas. Par ces incarnations plurielles et contradictoires, qui font déborder la protagoniste du cadre normatif, Armonía Somers brouille les pistes et fait d'elle une figure qui remet en question la généalogie mythique féminine pour s'en extraire et déstabiliser le cadre normatif dans lequel les discours hégémoniques de la modernité hétéropatriarcale et capitaliste enferment les femmes.

---

<sup>388</sup> « Tú no imaginas cómo sufren ellas, todas ellas, cómo me han empujado a salir para decírtelo » (Somers, 1950, p. 115-116).

<sup>389</sup> « además, ella, la intrusa, era Eva, ciertamente. No quería negarlo entonces, precisamente entonces, cuando había decidido afirmarse a sí misma » (Somers, 1950, p. 81).



## PARTIE 3. LA FAMILLE

Les personnages de Somers sont représentatifs de la répartition des rôles dans la société hétéropatriarcale. Dans les deux œuvres de notre corpus, le système des personnages est structuré par l'organisation sociétale et la famille apparaît comme une micro-organisation institutionnalisée. Nous faisons l'hypothèse que Somers critique, à travers le système des personnages, l'institution de la famille nucléaire fondée à partir du couple hétérosexuel. Cette critique de la famille n'est pas la thématique centrale des œuvres de notre corpus – nous ne pourrions par exemple par dire de ces œuvres que leur propos central est d'explorer les dynamiques et tensions liées à la famille nucléaire – mais il s'agit d'une des nombreuses institutions qui fonctionnent comme des « appareils idéologiques » (Althusser, 1970) et dont Armonía Somers souligne les tensions. Autrement dit, les relations problématiques et dysfonctionnelles qu'entretiennent les personnages d'une même famille au sein des œuvres de notre corpus mettent au jour les oppressions que cette institution reproduit sur l'ensemble de ses membres.

### 1. La famille : « appareil idéologique » du système hétéropatriarcal et capitaliste

Dans son livre *Pan y afectos*, Elizabeth Jelin ([1998] 2010) définit la famille comme une « institution sociale [qui] donne un sens social et culturel à ces deux nécessités<sup>390</sup> » (Jelin, 2010, p. 21). Les deux nécessités qu'elle mentionne, l'alimentation et les affects, seraient le point commun au-delà des formes particulières que peut prendre la famille selon le contexte socioculturel. En tant qu'institution, la famille « ne peut être vue comme une institution isolée, mais comme une partie d'un réseau d'institutions et de pratiques sociales où l'État et la législation, les croyances et les pratiques religieuses, les comportements économiques et les autres formations sociales agissent simultanément pour la configurer<sup>391</sup> » (Jelin, 2010, p. 25).

---

<sup>390</sup> « institución social [que] confiere significado social y cultural a estas dos necesidades » (Jelin, 2010, p. 21).

<sup>391</sup> « no puede ser vista como una institución aislada, sino como parte de un entramado de instituciones y prácticas sociales, donde el Estado y la legislación, las creencias y prácticas religiosas, los comportamientos económicos y otras formaciones sociales actúan simultáneamente para configurarla » (Jelin, 2010, p. 25).

La famille est donc une institution qui répond aux normes de la société et qui participe à leur reproduction. Concrètement, la famille s'organise ainsi :

En la realidad social contemporánea, no encontramos tanta diversidad organizativa. Por el contrario, vivimos en un mundo donde se ha ido imponiendo un modelo de familia “ideal” o idealizado: la familia nuclear y neolocal (es decir, caracterizada por la convivencia de una pareja heterosexual monogámica y sus descendientes), donde la sexualidad, la procreación y la convivencia coinciden en el espacio privado de un hogar conformado en el momento de la unión matrimonial. Este modelo es parte de una imagen que se ha ido construyendo en la historia social de Occidente, especialmente durante los últimos dos siglos. En esta imagen, la familia nuclear es sinónimo de la familia, y se la concibe como si estuviera anclada en la “naturaleza humana” inmutable, lo cual conlleva una concepción particular de la moralidad (cristiana) y la normalidad. (Jelin, 2010, p. 22)

La définition que Jelin donne de la famille est essentielle sur plusieurs points. Elle renvoie d'abord la famille à son caractère de construction culturelle et, de fait, nie tout essentialisation de celle-ci. Elle l'associe également à une forme d'organisation sociale intrinsèquement liée au modèle de société hétéropatriarcal qui fait d'elle une institution centrale et structurante. Elle souligne également le fait que, dans le contexte spécifié, la famille est une « organisation sociale patriarcale dans laquelle le “chef de famille” concentre le pouvoir<sup>392</sup> » (Jelin, 2010, p. 23), autrement dit une organisation hiérarchique et autoritaire – dans le sens où elle se fonde sur l'autorité du père. Elle différencie ensuite les affects de la responsabilité que génèrent les relations intrafamiliales, et qu'elle désigne métaphoriquement comme « el pan ». Ce faisant elle déconstruit un des mythes autour de la famille, à savoir qu'elle serait « le domaine de l'amour<sup>393</sup> » (Jelin, 2010, p. 26) et la remet donc à la place qui est la sienne, celle d'une institution centrale du système patriarcal qui reproduit des rapports de pouvoir via des rôles hiérarchiques. La mention par Jelin du caractère « naturel », « normal » et « moral » attribué à la famille dans les sociétés occidentales est importante à prendre en compte. En effet, ces caractéristiques ont longtemps coupé court à toute remise en question de cette institution et le mythe de l'amour intrinsèque à la famille nucléaire a aussi fait écran à de nombreuses problématiques et violences liées à cette institution. C'est aussi ce qu'explique Hélène Deville dans sa thèse à partir des travaux de Riet Desling, la famille est un appareil idéologique extrêmement puissant, car il mobilise des arguments qui touchent aux croyances :

---

<sup>392</sup> « organización social patriarcal, donde el “jefe de familia” concentra el poder » (Jelin, 2010, p. 23).

<sup>393</sup> « el ámbito del amor » (Jelin, 2010, p. 26).

L'idéologie du naturel agit conjointement à l'argument de la moralité. La famille nucléaire serait présentée à la fois comme un phénomène naturel, mais aussi comme la seule organisation intime moralement acceptable. Riet Desling explique en effet que "[...] [l]as relaciones de parentesco [...] están en la mayoría de las culturas, empapadas con ideas de comportamiento natural y de una moralidad natural"<sup>394</sup>. Selon la critique, l'argument de la naturalité et de la moralité de la famille nucléaire figurent parmi les plus difficiles à déjouer, dans la mesure où ils sont intrinsèquement liés aux concepts philosophiques et religieux qui fondent la pensée chrétienne occidentale. (Deville, 2022, p. 108)<sup>395</sup>

La famille est constitutive de nombreuses sociétés et elle apparaît de manière centrale ou marginale dans la plupart des productions littéraires que ce soit via une simple mention à des parents plus ou moins proches ou de manière centrale dans l'écriture des relations intrafamiliales par exemple. La famille peut apparaître comme simple information ou elle peut être thématisée. A l'époque où Somers publie ses premières œuvres, la famille n'est que très rarement représentée comme institution au service d'un état ou d'un système bien que Engels l'ait théorisé dès 1884 dans *L'origine de la famille, de la propriété privée et de l'état*. Nous avons vu l'influence des idées anarchistes dans la pensée de Somers, il n'est donc pas étonnant de constater qu'il s'agit de l'une des premières<sup>396</sup> à proposer une représentation de la famille nucléaire comme institution du système patriarcal dans laquelle se rejouent les dynamiques d'oppressions propres à ce système.

## 2. L'espace familial, le foyer oppressif

Proposer, dès 1950, des représentations qui remettent en question la famille nucléaire en tant qu'institution oppressive est, selon nous, un des apports majeurs de Somers. Dans les œuvres

---

<sup>394</sup> Hélène Deville cite l'article « La familia : el poder del discurso » de Riet Delsing (1995).

<sup>395</sup> Rappelons par ailleurs qu'il s'agit d'un modèle qui a été exporté et imposé par des pratiques coloniales et colonialistes : « Este modelo ha sido aceptado, difundido, y reproducido en las sociedades occidentales, y, paulatinamente, por la extensión del mercado y la cultura occidental, en otras partes del mundo. A través del colonialismo cultural, ha llegado a ser aceptado como un modelo universal » (Riet Delsing, 1995, p. 42).

<sup>396</sup> Somers n'est évidemment pas la seule écrivaine de cette période à mettre en mots les dysfonctionnements de cette institution mythifiée. Raquel Pina explique, par exemple, que Clarice Lispector « indaga en aquellos aspectos de los lazos de familia que son pocas veces discutidos, principalmente porque revelan el ideal de familia como un mito. Un mito en el sentido de un discurso construido socialmente, colectivamente imaginado, diría Anderson, y mantenido por medio de la represión o de la producción de consenso (homogeneización) » (Pina, 309). La particularité de Somers relève, selon nous, du fait que cela s'inscrit dans un ensemble critique vis-à-vis des autres institutions et appareils idéologiques d'état.

de notre corpus, la famille apparaît comme une cellule microsociale qui reproduit et soutient le fonctionnement oppressif de la société hétéropatriarcale. En ce sens, Somers s’inscrit dans les discours anarchistes qui circulaient à l’époque :

Leonardo Delgado explica que las ideas anarquistas que se difundieron en el Río de la Plata partieron de la noción de que los individuos tienen la capacidad natural para establecer vínculos de diversa naturaleza basados en su autonomía. Por lo que la organización de las relaciones sociales en jerarquías no era natural, sino impuesta. En consecuencia, entendieron que toda la sociedad se organizaba en base a formas y propósitos autoritarios, sustentados en la familia burguesa, por lo que se buscó erradicarla (Delgado, 2017, p. 22). A partir de ello se propusieron postulados que planteaban el “amor libre” y la abolición del matrimonio, que pretendían terminar con la familia nuclear y su base en la autoridad paterna (Mariño Teti, 2022, p. 64-65)

Elle va même plus loin que les discours de l’époque, car, comme le souligne Mariño Teti, les discours anarchistes dominants ne s’adressaient aux femmes qu’en tant qu’épouses, mères, etc. :

En las primeras décadas del siglo XX, fueron habituales las notas dirigidas a las mujeres en los periódicos, muchas veces en un sentido amplio y otras a grupos específicos, como madres, abuelas, novias o esposas. [...]

Esto ponía en sus manos la formación de los futuros varones militantes que lograrían el objetivo revolucionario. Incluso en algunos discursos que no tenían a la maternidad como eje central, sino que intentaban “despertar” a las mujeres para su liberación, también se podía ver esto: “tu gentil cooperación nos es necesaria, y tenemos la certeza de que responderás sin vacilar a nuestro ardiente llamamiento. Como madre, como esposa, como hermana, como novia, lo esperamos todo de tí” (La Batalla, Montevideo, 19.03.1920). (Mariño Teti, 2022, p. 67)

Autrement dit, dans ces discours, la femme célibataire n’existait pas, or c’est justement le statut qu’incarne la protagoniste de *La mujer desnuda*. Nous accédons à la famille depuis deux positions très différentes. Dans *La mujer desnuda*, la protagoniste pénètre (de manière physique ou fantasmée) dans les foyers. Nous accédons aux dynamiques intrafamiliales à travers sa vision et parfois, lorsqu’elle est absente de la scène, directement via la voix narrative. Il s’agit donc d’un point de vue externe sur différentes cellules familiales et sur l’organisation du village qui est composé d’un ensemble de familles. Elle ne fait pas elle-même partie d’une famille,

mais sa présence (réelle, perçue, fantasmée) en tant que personnage met à jour des dynamiques intrafamiliales que nous développerons par la suite.

Dans *De miedo en miedo...*, il s'agit d'un point de vue interne puisque nous avons accès à la vie familiale depuis la perspective du narrateur-protagoniste qui est lui-même père de famille. La famille n'est pas un thème traité en tant que tel par le narrateur-protagoniste, mais elle apparaît indirectement mobilisée dans les anecdotes qu'il raconte. Son rôle est celui du père de famille, donc au sommet de la hiérarchie familiale, mais semble être complètement détaché de cette famille qui apparaît de manière très ponctuelle et toujours comme une charge ou une contrainte.

Dans les deux œuvres que nous étudions, il n'y a pas de critique systématique de la famille de la part des personnages ou des narrateurs, mais les scènes liées à cette institution et, notamment, les relations entre les personnages d'une même cellule familiale constituent autant d'anecdotes qui donnent à voir la violence de cette institution. Le fait de rendre publique la violence qui sous-tend les relations dans la famille – institution dont les modes de fonctionnement appartiennent à l'ordre du privé, selon les cadres hégémoniques – déstabilise, par ailleurs, la séparation stricte entre domaine public et privé et donc le maintien du contrôle social.

Dans *La mujer desnuda*, la thématique de la famille est introduite par des considérations sur l'espace :

Iba ya a colocar el pie en el rectángulo cultivado, cuando descubrió la casa tal brotada de la tierra. Era una construcción baja, frágil, con su luna por encima como las que ilustran los cuentos. La puerta semifranca daba a la casucha de troncos un aire de invitación, a pesar de la tosquedad con que había sido resuelta. La mujer trató de penetrar colocándose de perfil de no denunciarse con ningún chirrido de goznes, y quedó sin más en el centro de un rectángulo donde parecían tener preso al sosiego. Por unos momentos le fue imposible continuar avanzando. Apenas si alcanzaba a vislumbrar las manchas claras de las ventanas laterales. Pero oía latir indistintamente dos vidas, cada cual en su propio juego respiratorio. Una, intensa, profunda, con el resuello del bosque. La otra, débil y entrecortada, tenía de tanto en tanto ciertos lapsos de inexistencia vecinos con la muerte. Luego un gemido de trance agónico. Y de nuevo el soplo precario agarrándose del aire, como si lo escalara con las últimas uñas. Esa especie de contrapunto de dos sangres la guió hacia el centro. Al fin, adaptándose a la penumbra, pudo divisar a los durmientes. Se hallaban como fuera del mundo, con ese cansancio sagrado de los animales de labor que tienen por única tregua el derrumbe del sueño.

[...] Esta vez, sin embargo, trató de tomar la iniciativa, tenderse del lado más vital y esperar las reacciones.

El hombre no se inmutó mayormente. Hizo un pequeño giro para integrar aquel triángulo, con un lado cayendo del otro mundo, que se le había cerrado sin buscarlo. Y continuó en el trabajo de sus pulmones, a cuyo ritmo había que adaptarse. Cada vez que él aspiraba, vaciando casi el aire de la cabaña con su soplo al revés, íbase ella también en el torbellino, le entraba en su caudal andando allí semiahogada como un insecto en las tuberías. Hasta que la vomitasen estentóreamente, para volver otra vez a lo mismo. Todo aquello, tomado con la inercia de un objeto liviano que se revuelca en la marea, constituía un juego formidable en el que la mujer hubiese podido estarse la noche entera, la vida. (Somers, 2009, p. 26)

Nous pouvons observer avec ce passage que la famille prend place dans un espace bien défini, voire qu'elle est définie par cet espace. Il s'agit d'un espace approprié, d'une propriété privée ce qui est marqué par la manière même donc l'espace est occupé, un « rectangle cultivé<sup>397</sup> ». L'intérieur de l'habitation est présenté comme un endroit où « semblait avoir emprisonné la tranquillité<sup>398</sup> ». Le paradoxe entre l'enfermement et la sérénité est une première distance critique posée entre l'idéal de famille et ce que signifie la famille en réalité. La famille est en effet associée, dans l'imaginaire collectif, au foyer (chaleur, réconfort, espace sûr, etc.), mais elle est aussi une cellule contraignante et indissociablement liée à l'espace privé. Ainsi, le partage de cet espace privé par les membres de la famille induit des relations codifiées entre les personnes de la famille. Comme le dit Staszak, l'espace domestique est « Cet espace est anthropique, différencié, privé, familial, corporel et il constitue un territoire fondamental. En tant qu'espace géographique, il est le produit d'une société dont il porte les normes et, en même temps, il structure la vie quotidienne et participe à la reproduction sociale. » (Staszak, 2001, p. 339).

Dans *De miedo en miedo...*, si nous exceptons la première mention à la famille lorsque le protagoniste déclare « je suis marié<sup>399</sup> » (Somers, 1965, p. 13), la famille est thématizada par la question de l'espace.

Esa noche, oyendo gritar al niño, y atosigado no sabía por qué, decidí levantarme y escribir algo. Algo tan elemental, pensé, como bañarse a causa de los piojos o la arena

---

<sup>397</sup> « rectángulo cultivado » (Somers, 2009, p. 26).

<sup>398</sup> « parecían tener preso al sosiego » (Somers, 2009, p. 26).

<sup>399</sup> « soy casado » (Somers, 1965, p. 13).

que le andan a uno por fuera, siendo que en la realidad molestan hacia adentro. Y entonces salió esto:

« Cuando el niño llora no cabe en el departamento. Y el niño sigue llorando y el departamento siempre igual a sí mismo... »

Miré a mi alrededor y vi que había existido un error de cálculo desde el principio. Piso: metros lineales tres cincuenta. Mesa, no sabía por qué, dos metros. Niño, los centímetros que deberá medir en su etapa más los del alargamiento progresivo. Sobraba, seguí calculando, poco o nada para un llanto. Y eso no lo habíamos pensado la noche en que mi mujer comenzó a oler a madre antigua y yo a caer en la debilidad de marearme con la emanación que traspasaba su camisa. (Somers, 1965, p. 18)

La réflexion métalittéraire présente l'écriture comme un acte trivial – « quelque chose d'aussi élémentaire, pensai-je, que de se baigner à cause des poux ou du sable ». Elle met aussi en scène la mauvaise foi du narrateur qui rationalise son exaspération en termes d'espace insuffisant tout en ayant conscience qu'il s'agit avant tout d'un problème intime comme le suggère la formulation « dérangent à l'intérieur ». Les pleurs de l'enfant, qui n'apparaît dans l'œuvre que comme un personnage évoqué de manière très ponctuelle et sur lequel nous n'avons aucune information – déclenchent l'acte d'écriture du protagoniste. Les premiers mots rédigés sont copiés et dans ce passage, le protagoniste présente les pleurs de l'enfant comme un élément qui excède l'espace disponible. La tension ressentie est exacerbée par « continue de pleurer<sup>400</sup> » qui génère un effet d'accumulation opposé à « toujours pareil<sup>401</sup> » et qui mène à la reconsidération de l'espace habité en de nouveaux termes qui conduisent à la prise de conscience d'une « erreur de calcul<sup>402</sup> ». À la suite de l'élément déclencheur de l'écriture – les pleurs de l'enfant –, le narrateur-protagoniste procède à un constat mathématique qui le mène à expliciter le paradoxe entre le manque de place actuel et cet enfant qui va prendre de plus en plus de place. Le calcul remplace ici le lexique affectif auquel nous pourrions nous attendre dans ce qui est la première mention de l'enfant par le narrateur. Le discours mathématique et le discours émotionnel se recourent et se répondent comme s'il s'agissait d'une même logique et font dévier la logique conventionnelle qui exigerait d'initier la recherche de nouveau logement correspondant à la

---

<sup>400</sup> « sigue llorando » (Somers, 1965, p. 18).

<sup>401</sup> « siempre igual » (Somers, 1965, p. 18).

<sup>402</sup> « error de cálculo » (Somers, 1965, p. 18).

nouvelle configuration de la cellule familiale, et qui se voit remplacée par la projection du narrateur-protagoniste qui envisage de supprimer l'enfant pour éviter la contrainte.

« Y ahora será necesario que ocurra algo – continué – algo de la naturaleza de los milagros. Porque si el departamento no se alarga el niño tendrá que acortar ».

Le vi de pronto iniciando el proceso absurdo, pero completamente imprescindible, que lo hacía decrecer hasta lograr su tamaño primitivo.

« Debería volver al semen » - proseguí aún, dejándome llevar por el entusiasmo opuesto al de crear, en aquel viaje hacia la felicidad de los gametos, en que toda mi ternura hacia el chiquillo comenzaba a pedirle perdón por haberlo traído nada menos que a un mundo en que ni el llanto tenía cabida. – Y fue así que llegué a escribir esto que está aquí, con la letra extraña que dicen que tengo:

« Entonces ¿ será preciso suprimir al niño ? »

Me quedé fascinado sobre la concepción de aquella voluntad exterminadora.  
(Somers, 1965, p. 18-19)

L'erreur de calcul mentionnée qui pouvait être associée dans un premier temps soit à l'enfant soit à la taille de l'appartement est désormais clairement associée à l'enfant qui devient l'incarnation de cette erreur de calcul raison pour laquelle le narrateur-protagoniste envisage sa suppression comme une solution. Cette solution est envisagée sur un mode théorique et n'implique à aucun moment une possibilité de concrétion. Elle semble s'insérer dans l'attitude profondément irrévérente de ce narrateur-protagoniste qui choque les conventions et la morale et qui se situe au-delà de celles-ci. Elle souligne l'absence totale de relation entre l'enfant et son père si ce n'est cette forme de cohabitation forcée qui crée un sentiment de gêne et de contrainte chez le protagoniste. Dans cette œuvre, à travers le mal-être du protagoniste, Armonía Somers semble mettre au jour les tensions liées à la modernité, à savoir la tension entre la cellule familiale et l'individu. Le fait que la famille soit une institution normée, qui prend place dans un espace précis, oriente les relations interpersonnelles, les comportements, les rapports hiérarchiques, l'occupation de ce même espace par les personnages, leurs mouvements, etc. La famille est garante de l'ordre moral et l'espace domestique, qui la constitue et est constitué par elle, est un espace coercitif.

L'espace domestique est familial. C'est celui du ménage, du foyer peut-on dire plus justement pour prendre en compte les personnes qui vivent seules. Quelle que soit la conception de la famille qui prévaut, nucléaire ou élargie, les personnes qui habitent



ensemble forment le plus souvent une famille. Un couple, marié ou concubin, en constitue la base. Elle peut s'étendre aux enfants, aux collatéraux et aux ascendants. [...] En revanche, on ne peut parler d'espace domestique pour un hôpital, une prison, un hôtel ou un internat parce qu'il n'y a *a priori* pas de lien privilégié entre les personnes qui y cohabitent (Staszak, 2001, p. 345-346).

La famille serait donc un ensemble de personnes qui auraient une relation privilégiée et dont le lieu d'expression serait l'espace domestique. Au fondement de la famille serait le couple et, dans le cas de la famille nucléaire traditionnelle, le couple hétérosexuel<sup>403</sup>.

### 3. Un cas (pas si) particulier de violence : le viol conjugal

D'une manière générale, lorsque la culture du viol est évoquée à propos d'œuvres publiées il y a des décennies ou des siècles, l'argument qui revient le plus souvent est celui de l'anachronisme. Une lecture dans une perspective qui dénonce la culture du viol ne serait pas pertinente, car elle ne tient pas compte du contexte dans lequel l'œuvre a été écrite et publiée à l'origine<sup>404</sup>. Bien que nous estimions que cet argument est erroné et qu'il n'est pas nécessaire d'y consacrer beaucoup d'espace, nous allons mentionner quelques éléments spécifiques qui démontrent son absence de fondement. Tout d'abord, rappelons que l'Uruguay était l'un des pays les plus avancés en termes de législation sur les droits des femmes. Ainsi, il a été promulgué et publié, en 1933, l'article 272 du Code pénal qui stipule « Viol. Commet un viol toute personne qui contraint une autre personne, du même sexe ou d'un autre sexe, à subir le viol charnel même si l'acte n'est pas consommé<sup>405</sup> ». En 1967, quelques mois après la publication de la deuxième version de *La mujer desnuda*, l'article 272 du Code pénal a été remplacé par le texte suivant :

La violencia se presume cuando la conjunción carnal se efectúa:

---

<sup>403</sup> De nombreux travaux ont été publiés autour de cette question. Nous recommandons notamment les articles et ouvrages suivants : « Le couple, ce douloureux problème » (Falquet, 2006), *La grande arnaque. Sexualité des femmes et échange économique-sexuel* (Tabet, 2004), « “No God, no Boss, no Husband !” Anarchist feminism in Nineteenth century Argentina » (Molineux, 2003), *La politique du mâle* (Millet, 1971).

<sup>404</sup> Les analyses de cette sous-partie ont été partiellement publiées dans l'article « No (solo) es erotismo, es violación. La mujer desnuda y la crítica: un caso de injusticia epistémica » (Guilhem, 2023).

<sup>405</sup> « Violación. Comete violación el que compele a una persona del mismo o de distinto sexo, con violencias o amenazas, a sufrir la conjunción carnal aunque el acto no llegara a consumarse ».

- 1.- Con persona del mismo o diferente sexo, menor de quince años. No obstante se admitirá prueba en contrario cuando la víctima tuviere doce años cumplidos;
- 2.- Con persona que, por causas congénitas o adquiridas, permanentes o transitorias, se halla en el momento de la ejecución del acto, privada de discernimiento o voluntad;
- 3.- Con persona arrestada o detenida, siempre que el culpable resulte ser el encargado de su guarda o custodia;
- 4.- Con fraude, sustituyéndose el culpable a otra persona.

Dans le projet de la loi promulguée en 1933, apparaissait aussi un cinquième point qui a finalement été supprimé et qui stipulait « 5. Par abus des relations domestiques<sup>406</sup> ». Outre le cadre juridique lui-même, qui a peu d'influence sur la lecture, ces lois montrent que la question faisait partie des débats de la société depuis les années 1930 et que, par conséquent, il y avait une prise de conscience de ce qu'était le viol, du moins dans les milieux intellectuels, quelle que soit l'opinion ou le positionnement de chacun. En d'autres termes, le viol faisait déjà partie des choses nommées et, par conséquent, identifiables. En ce qui concerne l'argument de l'anachronisme, il n'est pas pertinent dans notre cas, car nous ne chercherons pas à comprendre pourquoi, au moment de la publication de l'œuvre, ces scènes n'ont pas été lues comme un viol, mais surtout pourquoi, des décennies plus tard, l'œuvre se lit encore presque exclusivement à travers le prisme de l'érotisme. Commençons par poser les bases avec une définition du viol suivie de l'extrait que nous analyserons par la suite. Après cela, nous prendrons davantage de distance et nous nous demanderons ce qui entrave la lecture. Selon l'anthropologue féministe argentine-brésilienne Rita Segato, le viol peut prendre deux définitions :

en el sentido más corriente y, a mi entender, más adecuado, de cualquier forma de sexo forzado impuesto por un individuo con poder de intimidación sobre otro. Prefiero referirme a la violación como “el uso y abuso del cuerpo del otro, sin que este participe con intención o voluntad comparables”. (Segato, 2017, p. 300)

La première définition se concentre davantage sur l'acte sexuel, la seconde, plus ouverte et plus actuelle, élargit l'attention au corps et ne mentionne pas l'acte sexuel, rappelant également que le viol n'a rien à voir avec la sexualité, mais seulement avec le pouvoir. Cependant, les deux définitions ont en commun la centralité de l'application du pouvoir et donc une relation dominant/dominé. La mention de la force (dans le premier) et de l'« abus » (dans le second)

---

<sup>406</sup> « 5. Mediante abuso de las relaciones domésticas ».

renvoie également à la violence dans son sens large, qui prend en compte non seulement la violence physique, mais aussi la violence psychologique, symbolique et morale. Avec ces éléments à l'esprit, lisons la scène extraite de *La mujer desnuda* d'Armonía Somers :

El guardabosque terminó despertando plenamente. Estaba transpirando, tenía la boca completamente seca y toda su sangre en desorden por dentro de la vida. Se volvió del otro lado -dormía siempre dando la espalda a la mujer- tocó torpemente aquel cuerpo. Como siempre, ella estaba fría, sin respuesta, sin nada. Pero esa vez el deseo del hombre había crecido como un río con lluvias en sus fuentes.

-Despiértate, Antonia. - dijo con voz ahogada – Por favor, pónteme boca arriba.

Ella no respondió, aún habiendo ya despertado. Entonces el hombre comenzó a manejarla brutalmente, le hizo tomar la posición, como a un pobre animal cansado que ya no tiene voluntad ni fuerza.

-¡Eva, Eva! ¿Cómo era el nombre? Sí, ya ves, ahora quiero, puedo. Abre esas piernas, ábre las o te las corto con el hacha. Ya, ya, déjame hacer, yo no soporto esto – dijo el hombre con un torcimiento de angustia, apoderándose del enflaquecido cuerpo.

La mujer, hecha ya a la luz filtrada por las ventanas, pudo ver al fin aquel rostro crispado que la estaba domando brutalmente.

-¿Estás loco, Nataniel, estás loco? - logró decir con su garganta estrangulada.

-Sí, sí repite eso - jadeaba ahora el hombre, sin interrumpir su bárbara faena.- Eso me lo decías también aquella noche, ¿recuerdas?, hace treinta años, cuando dejaste el ramo de flores blancas sobre la mesa y yo te desgarré tu apretado vestido. Esa vez supiste engañarme. No querías, ¿eh?, pero tenías fuego adentro. Te duró poco, pero lo tenías, lo tenías, entonces, perra ¡Muévete, muévete, aunque sea una sola vez como aquella, perra maldita!

Oh -el intocable recuerdo pensó la infeliz criatura con supersticiosos temblores, el recuerdo que no debía ser profanado. Quiso desasirse un poco para defenderlo; (ella guardaba las flores apolilladas y el traje roto), pero el hombre la atenaceó aún más fuertemente. La hendía a golpes de sexo, como si estuviera esgrimiendo el hacha contra un árbol. Aquello era terrible para la mujer, fría e incapaz de fuego, como leña mojada, apenas si despidiendo un humo de protesta.

-¡No, Nataniel, basta ya, que me duele en lo hondo! ¡Tú siempre lo supiste que me duele ahí! Dejarás de una vez, criminal infame – se oyó gritar a sí misma con asombro, como si su garganta no le perteneciera.

Pero el hombre continuaba en lo suyo, sordo y solitariamente preso en su red, sin más ley que la del angustiado forcejeo. Le era externo y ajeno lo demás, incluso lo inerte y dolorido de la nieve que estaba hiriendo. No había ya lugar para la piedad. [...] (Somers, 2009, p. 30)

Bien que la plupart des critiques aient rejeté le caractère politique du discours fictionnel de Somers, nous sommes d'accord avec Nicasio Perera San Martín lorsqu'il affirme que « avec *La mujer desnuda*, Armonía Somers fonde<sup>407</sup> le discours littéraire du plus grand mouvement idéologique de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, le Féminisme<sup>408</sup> » (Perera San Martín in Dalmagro, 2019, p. 17). La scène initiale de décapitation jette les bases d'une lecture métaphorique puisque « la nudité et la décapitation constituent un axe allégorique qui fonde le discours idéologique du roman<sup>409</sup> » (Dalmagro, 2019, p. 17). Les lectures qui ont pris en compte la question de la transgression l'ont fait en soulignant la nudité de la protagoniste, le désir féminin ou, en général, le mouvement d'indépendance des femmes. Malgré la pertinence de ces interprétations, la plus grande transgression ne réside pas dans l'érotisme, mais dans la dénonciation ultérieure de tous les appareils idéologiques de la modernité hétéropatriarcale et capitaliste. Dans cette œuvre, la protagoniste, Rebeca Linke, se place en dehors des institutions et des normes de la société dès les premières pages lorsqu'elle se décapite et se déshabille. En plus d'incarner la liberté et de devenir, par la réappropriation de son corps et de son désir, un contrepoint aux valeurs morales de la société hétéropatriarcale, sa pensée – à laquelle nous accédons grâce à un discours indirect libre – est critique de ces normes et institutions. Le mariage hétérosexuel est présenté, selon les mots de la protagoniste, comme « la stupide mixture [...] comme toujours, les biens partagés avec peur, le monde du mensonge et du vol » (Somers, 2009, p. 28)<sup>410</sup>. Ses propos renvoient directement à ceux qu'expose, par exemple,

---

<sup>407</sup> Nous nuancions toutefois ce propos en précisant qu'elle ne fonde pas ce discours mais qu'elle s'inscrit dans celui-ci et qu'elle l'amène, comme d'autres écrivaines contemporaines, vers la fiction.

<sup>408</sup> « con *La mujer desnuda*, Armonía Somers funda el discurso literario del mayor movimiento ideológico de la segunda mitad del siglo XX, el Feminismo » (Perera San Martín in Dalmagro, 2019, p. 17).

<sup>409</sup> « ambas, desnudez y decapitación, constituyen un eje alegórico que funda el discurso ideológico de la novela » (Dalmagro, 2019, p. 17).

<sup>410</sup> « la estúpida mescolanza [...] lo de siempre, los bienes compartidos con miedo, el mundo del engaño y del robo » (Somers, 2009, p. 28).

Emma Goldman, intellectuelle anarchiste dont la pensée a largement circulé dans les cercles anarchoféministes du début du XX<sup>e</sup> siècle :

El matrimonio, por lo pronto, es un arreglo económico, un pacto de seguridad que difiere del seguro de vida de las compañías comerciales, por ser más esclavizador, más tiránico. Lo que devenga, es completamente insignificante con lo que se invirtió. Tomando una póliza de seguros se paga por ella en dólares y en centavos, siempre con la libertad de cesar los pagos de las cuotas. Si, de cualquier modo, el premio es un marido, ella lo paga con su nombre, con sus íntimos sentimientos, con su dignidad, con su vida entera, y «hasta la muerte de una de las dos partes». Así, para ella, el seguro del matrimonio la condena a una vida de dependencia, al parasitismo, a una completa inutilidad, tanto individual como social. El hombre, también, paga su juguete, pero su radio de acción es más amplio, el matrimonio no lo coarta tanto como a la mujer. Sentirá sus cadenas más bien por el lado económico. (Goldman, ns, p. 8-9)

Les dynamiques d'oppression que souligne Emma Goldman dans ce texte sont celles que nous avons identifiées dans les œuvres de notre corpus et nous permettent donc de réaffirmer que les stratégies fictionnelles d'Armonía Somers s'inscrivent dans la ligne de pensées qui visent à déstabiliser – voire détruire – les cadres hégémoniques.

L'oppression que constitue la cellule familiale sur l'ensemble de ses membres se voit doublée de la relation de domination qui semble intrinsèque au couple hétérosexuel dans ce cadre-là :

Pero oía latir indistintamente dos vidas, cada cual en su propio juego respiratorio. Una, intensa, profunda, con el resuello del bosque. La otra, débil y entrecortada, tenía de tanto en tanto ciertos lapsos de inexistencia vecinos con la muerte. Luego un gemido de trance agónico. Y de nuevo el soplo precario agarrándose del aire, como si lo escalara con las últimas uñas. (Somers, 2009, p. 25)

La respiration en contrepoint, associée aux champs lexicaux de la force, d'une part, et de la faiblesse, d'autre part, établit une relation dominant (masculin) / dominé (féminin). L'isolement de chaque personnage est accentué par le fait que chacun est immergé dans « son propre jeu respiratoire<sup>411</sup> » bien que, plus tard, les deux personnages semblent intimement liés, comme des « animaux de labeur qui ont pour seule trêve l'effondrement dans le sommeil<sup>412</sup> » (Somers, 2009, p. 25). En quelques lignes, Somers rassemble la dénonciation du mariage comme

---

<sup>411</sup> « su propio juego respiratorio » (Somers, 2009, p. 25).

<sup>412</sup> « animales de labor que tienen por única tregua el derrumbe del sueño » (Somers, 2009, p. 25).

institution sexiste – qui reproduit la subordination des femmes – et comme institution classiste, puisque le mariage apparaît comme une union *ad vitam aeternam* qui maintient l'ordre social. Le mariage est un groupe de solidarité submergé, dans ce cas, dans une situation de subordination, comme l'indique la comparaison avec les « animaux de labour » et un groupe inégal dans lequel la femme est soumise à son mari. Nous comprenons que la violence du mari est également due à la violence qu'il subit en tant qu'être subalterne dans une société de classes et qu'il applique son pouvoir, à son tour, à un être encore plus subalterne : sa femme (Delphy, 2008, p. 52). Lorsque l'accent est mis sur l'homme, c'est sa condition de bûcheron qui est mise en exergue à travers une description qui met en évidence une force brute – doublement influencée par la classe et le sexe/genre – « le bûcheron soupira en réveillant tous ses sens. Il transpirait de la tête aux pieds, il avait la bouche sèche et son sang pullulait en désordre comme une rébellion d'esclaves dans un tunnel<sup>413</sup> » (Somers, 2009, p. 28). L'accumulation d'images triviales du corps – « transpirait », « bouche sèche » (Somers, 2009, p. 28) – renvoie à un corps vivant, en activité intense. Il y a aussi une sorte de chaos – « désordre », « pullulait » – qui avec l'image d'« esclaves dans un tunnel » déborde vers l'imaginaire de la violence. Cette description du corps de l'homme qui dégouline comme « un fleuve « une rivière avec de la pluie dans ses sources<sup>414</sup> » contraste, par sa force vitale, avec le corps de la femme, simplement décrit comme « un corps amaigri<sup>415</sup> » (Somers, 2009, p. 28) dont la déshumanisation, ou la dévitalisation, est soulignée par l'emploi de l'indéfini « un ». L'espace que chacun occupe dans le texte, significatif pour l'homme, insignifiant pour la femme, est également comparable à l'espace que les corps semblent occuper dans l'espace domestique partagé. Ainsi, le mariage est présenté comme une relation de pouvoir extrêmement inégale qui implique et affecte les corps. L'expression « la malheureuse enfant<sup>416</sup> » (Somers, 2009, p. 29) rend compte de l'infantilisation de la femme, ce qui – au-delà d'une possible différence d'âge effective – renforce la hiérarchie présente au sein du couple et le statut subalterne de la femme. Le viol a lieu dans ce contexte et est le résultat d'un abus de force et de pouvoir d'un corps sur l'autre.

Une lecture essentialiste et supposément biologique qui partirait du désir supposé irréprensible de l'homme (masculin) et qui est souvent évoquée comme justification ne peut être soutenue,

---

<sup>413</sup> « el leñador resopló despertando con todos los sentidos. Transpiraba desde la cabeza a los pies, tenía la boca seca y la sangre pululando en desorden como una rebelión de esclavos en un túnel » (Somers, 2009, p. 28).

<sup>414</sup> « un río con lluvias en las fuentes » (Somers, 2009, p. 28).

<sup>415</sup> « un enflaquecido cuerpo » (Somers, 2009, p. 28).

<sup>416</sup> « la infeliz criatura » (Somers, 2009, p. 28).

car ce qui est mis en évidence tout au long du fragment – le propos de Somers est, en ce sens, tout à fait avant-gardiste – c’est la force et le pouvoir, c’est-à-dire un désir non pas de sexe, mais de domination, de contrôle et de puissance. L’argument le plus fréquemment mentionné qui fait de Rebecca Linke le déclencheur, et donc la coupable, de la violence de l’homme ne peut être soutenu. Celles-ci sont basées – probablement involontairement – sur la dissimulation de violences antérieures, dont les marques sont nommées dans le texte comme « les fleurs démodées et la tenue déchirée<sup>417</sup> » (Somers, 2009, p. 30) qui sont révélées par la violation de l’intimité de le « souvenir intouchable<sup>418</sup> » (Somers, 2009, p. 30). La scène de viol est précédée d’une violation symbolique de l’intimité de la femme, Antonia, avec la mention de la nuit de noces. Le peu d’espace qu’occupait la femme est réduit, voire totalement annihilé, comme l’indique le texte avec cette phrase terrifiante « lui empêchant même cela, la protection d’une minute perdue dans les méandres du temps<sup>419</sup> » (Somers, 2009, p. 29). Dans la scène du viol, les relations déjà établies sont reproduites de manière plus radicale – ou évidente. La subordination d’Antonia à Nathaniel est confirmée par les quelques mots qu’elle prononce, qui sont décrits comme une supplication. Son refus d’obtempérer aux ordres de son mari – « elle n’obéit pas » – met à mal l’organisation hiérarchique naturalisée du mariage et entraîne le passage de la violence symbolique à la violence physique, toujours exercée par le mari : « il commença alors à la diriger brutalement, lui fit prendre la position comme à un animal épuisé qui n’a ni volonté ni forces pour résister<sup>420</sup> » (Somers, 2009, p. 28). L’adjectif « épuisé » fait référence au cadre de violence qui existe déjà dans ce mariage et qui a fait des ravages sur la femme jusqu’à présent. Bien sûr, la comparaison avec « un animal » déshumanise davantage la femme, et la position que son mari lui fait prendre est humiliante. Les mentions de brutalité et d’absence de résistance ne font qu’accroître l’inégalité dans le rapport de force entre les deux époux.

Il y a une gradation dans la violence que le mari exerce sur la femme et qui va de la menace – « Tu vas ouvrir ces jambes, tu vas les écarter ou je devrais te les couper avec la hache<sup>421</sup> » (Somers, 2009, p. 29) – jusqu’à son accomplissement dans la phrase suivante : « Il la fendait à coup de sexe comme s’il maniait la hache contre un arbre. Et cette tranche de mort-

---

<sup>417</sup> « las flores apolilladas y el traje roto » (Somers, 2009, p. 30).

<sup>418</sup> « intocable recuerdo » (Somers, 2019, p. 30).

<sup>419</sup> « impidiéndole hasta eso, la custodia de un minuto perdido en los recodos del tiempo » (Somers, 2009, p. 29).

<sup>420</sup> « entonces él comenzó a manejarla brutalemente, le hizo tomar la posición como a un animal agotado que no tiene voluntad ni fuerzas para resistirse » (Somers, 2009, p. 28).

<sup>421</sup> « Abrirás esas piernas, las separarás de una vez o tendré que cortarlas con el hacha » (Somers, 2009, p. 29).

vivant était terrible pour la femme, froide et incapable d'un quelconque feu comme du bois mouillé, dégageant à peine une fumée de protestation<sup>422</sup> » (Somers, 2009, p. 29-30). Ici, la condition de bûcheron revient, avec un lexique et des comparaisons qui se réfèrent explicitement à cette condition. La déshumanisation devient encore plus puissante puisque la femme, après avoir été anonymisée et animalisée, est maintenant végétalisée, dans un processus qui lui ôte non seulement son corps, mais aussi son esprit et ses sentiments, ainsi que sa capacité d'agentivité. Jusque-là, l'absence de consentement était indiquée par la passivité de la femme, qui dégageait à peine « une fumée de protestation », elle devient explicite et audible lorsque la femme fait usage de sa voix : « Tu vas arrêter pour de bon, infâme criminel – s'entendit-elle crier elle-même avec étonnement, comme si sa gorge ne lui appartenait pas<sup>423</sup> » (Somers, 2009, p. 30). Le terme « criminel » caractérise explicitement le crime que l'homme commet et, contrairement aux lectures qui ont désigné Rebecca Linke comme coupable de cette violence, indique que l'homme est l'acteur et donc le seul coupable du viol. Somers ne se contente pas seulement de représenter une scène de viol conjugal – ce qui constitue déjà un geste particulièrement rare dans la littérature, encore aujourd'hui –, mais elle souligne son caractère systémique et le présente comme une conséquence de la violence de la société hétéropatriarcale. En mettant l'accent sur la généralisation, elle le relie à la fois à la violence de classe et à la violence sexo-générique. Le viol apparaît ainsi comme un outil de domination et de contrôle systémique de certains êtres opprimés (hommes de classe sociale inférieure) sur d'autres (Delphy, 2008, p. 52) qui sont encore plus opprimés (ici, les femmes).

Somers insiste avec une deuxième scène de viol conjugal qui, selon nous, vient confirmer le discours politique de l'autrice qui, avec cette insistance, semble souligner le caractère systémique de cette violence. Ce passage est long et entrecoupé de réflexions qui lui donnent une dimension allégorique. Somers y raconte la libération du désir impulsée par (le fantasme de) cette femme nue dont « les informations, à cause de leur simple idiotie originelle, laissait le schéma de tout un chacun complètement libre<sup>424</sup> » (Somers, 2009, p. 49). Cette libération du désir fait écho au discours des surréalistes,<sup>425</sup> mais surtout rend davantage visibles les pratiques

---

<sup>422</sup> « La hendía a golpes de sexo como si esgrimiese el hacha contra un árbol. Y ese trance de muerte en vida era terrible para la mujer, fría e incapaz de lumbre igual que leña mojada, apenas si despidiendo un humo de protesta » (Somers, 2009, p. 29-30).

<sup>423</sup> « Dejarás de una vez, criminal infame —se oyó gritar a sí misma con asombro, como si su garganta no le perteneciera » (Somers, 2009, p. 30).

<sup>424</sup> « los datos, por su simple idiotéz original, dejaban completamente libre el esquema de cada uno » (Somers, 2009, p. 49).

<sup>425</sup> Mais le langage ou l'image surréalistes de l'amour érotique, qu'ils soient romantiques comme chez Breton et Éluard ou pervers comme chez Dalí, restent selon Chadwick totalement masculins : « même lorsqu'il s'agissait de



et structures oppressives. Le statut dominant de l'homme, Juan, est clair dès le début de la scène. Il ordonne une première fois à sa femme de ne pas fermer la porte à clé, puis insiste « en serrant les dents sur les derniers mots<sup>426</sup> » (Somers, 2009, p. 47). S'ensuit la description de la position de l'homme d'où il peut « diriger l'opération verrou<sup>427</sup> » (Somers, 2009, p. 47). Il est bien mentionné à plusieurs reprises que ce comportement n'est pas habituel et qu'il s'agit de quelque chose de nouveau (Somers, 2009, p. 47), d'étrange (Somers, 2009, p. 48), et d'immoral donc tabou, « un passage interdit en matière de mots<sup>428</sup> » (Somers, 2009, p. 48). Dans cette scène, il n'y a pas de situation de communication réciproque, l'homme ordonne et la femme exécute. La succession d'ordres laconiques, le comportement de l'homme montrent clairement sa position de supériorité et d'autorité par rapport à la femme. C'est une scène dans laquelle la violence latente et dans laquelle la tension croît jusqu'à l'explosion :

-¿Y tú, qué estás haciendo ahí, infeliz, a qué diablo condenando? ¿Y yo qué espero como un lisiado, que acaben de desvestirme? – gritó, de repente incorporándose –. Te he hablado de puertas, creo, y no de las moscas o el polvo del aire.

Se quitó con furia el pantalón, o más bien emergió él totalmente de la última prenda. Tenía unas caderas firmes como el resto del cuerpo, aunque también delicadas, a despecho de la impostación grotesca de su voz de última hora.

-¿Pero por qué, Juan? – se atrevió a preguntar ella de nuevo sin soltar la careta de niña boba-. Podrían llorar, como lo hacen muchas veces, y nosotros aquí, sin oírlos. El bebé, ya lo sabemos, predispuesto a la hernia...

Pero antes de que pudiera terminar con el último argumento femenino, los males del bebé, cayó en la cuenta definitiva. Basta ya de esos trucos para con el hombre perdido. Toda mujer comprende cuando ha tocado el límite. Eso, que es igual que levantarse con la luz apagada y chocar contra una puerta o un mueble, ocurre de muy diversos modos y también para anunciar cambios distintos. El signo de su instante crucial había sido para ella aquel y no otro, pues, cerrarse a la inocencia que dormía en el cuarto contiguo, como

---

proclamer la liberté de la femme, c'était toujours à travers le désir de l'homme. » Chadwick s'attarde longuement à considérer la manière dont les femmes artistes se sont situées face à cette expression, pour la rejeter ou l'adapter. <https://www.erudit.org/fr/revues/spirale/2002-n187-spirale1232073/17109ac.pdf>

<sup>426</sup> « apretando los dientes en las últimas palabras » (Somers, 2009, p. 47).

<sup>427</sup> « dirigir la operación cerrojo » (Somers, 2009, p. 47).

<sup>428</sup> « un pasaje vedado en materia de palabras » (Somers, 2009, p. 48).

si en vez del medurado contacto de siempre fueran a asesinarla en nombre del deseo.  
¿Pero hasta dónde un deseo que le concernía?

-¡Desnuda y con la luz apagada! ¿Has entendido o no? ¡Vamos, pronto!

-Juan, por Dios, si das miedo...

-Sí, toda desnuda, pero que yo no te vea. Y ya, rápido, si hay que impedir que te voltees para hacerte jirones la ropa y se despierten los malditos chicos, por añadidura.

Ahora, está todo dicho. La cambian por otra, sencillamente. La humillan antes, recordándole su gastada realidad de labradora, madre de dos niños. Exigen, mejor dicho, que ella descubra todo eso sin mostrarlo, y se tienda como una odalisca en el lecho, el mismo lecho con olor a las manzanas con las que acostumbra a perfumar el ropero, para forzarla luego quién sabe a qué, con rubores que no podrá mostrar a la luz apagada. Pero también comprende que no ganará lo más mínimo con resistirse. La hembra desnuda ha invadido la sangre de ese ser que la está manejando sin consulta. Y la intimidad de todos los demás ha de estar también llena de lo mismo, un retorno a algo con tantos nombres como temperamentos, y que parecía haber muerto en la sencilla vida de siempre. (Somers, 2009, p. 50-51)

La rage et l'impatience de l'homme sont rendues par la ponctuation, le lexique – les cris, la rage – mais aussi par la position physique avec un mouvement ascendant qui renforce le statut de dominant. Nuancé par la mention des hanches « délicates » étonnant, car partie du corps associée à la féminité. Mais renforcé par la référence à la « tête de petite fille naïve<sup>429</sup> » de la femme qui pose clairement la différence hiérarchique des deux personnages et qui renvoie au statut subalterne de la femme (Derrida, 2008). Dans le couple hétérosexuel traditionnel, c'est l'homme qui pose les limites et il revient à la femme de les respecter, « toute femme comprend lorsqu'elle a atteint la limite<sup>430</sup> » (Somers, 2009, p. 50). La violence de l'acte sexuel à venir est anticipée par la mention « comme si au lieu du contact mesuré de d'habitude on allait l'assassiner au nom du désir<sup>431</sup> » suivi de « mais à quel point un désir qui la concernait à elle ?<sup>432</sup> » (Somers, 2009, p. 50-51). Ici, nous ne pouvons que voir un positionnement de l'autrice par rapport aux discours surréalistes. Les surréalistes qui revendiquaient le désir au

---

<sup>429</sup> « cara de niña boba » (Somers, 2009, p. 50).

<sup>430</sup> « toda mujer comprende cuando ha tocado el límite » (Somers, 2009, p. 50).

<sup>431</sup> « como si en vez del medurado contacto de siempre fueran a asesinarla en nombre del deseo » (Somers, 2009, p. 50-51).

<sup>432</sup> « ¿Pero hasta dónde un deseo que le concernía? » (Somers, 2009, p. 51).

nom de la liberté, mais dont la revendication ne concernait que les hommes, faisant des femmes des objets de ce désir. Ici, la femme de Juan, dont nous ne connaissons pas le nom, est déshumanisée. Elle est l'objet qui accueille le désir de l'homme contre sa volonté comme l'indique l'emploi du verbe « forcer » renforcé par « mais elle comprend aussi qu'elle ne gagnera rien à résister<sup>433</sup> » (Somers, 2009, p. 51). Au cas où cela n'aurait pas été suffisamment clair, Somers achève la description de cette scène avec la mention explicite de l'absence de consentement de la femme « la femelle nue a envahi le sang de cet être qui est en train de la diriger sans son accord<sup>434</sup> ». Comme nous l'avons déjà dit à plusieurs reprises, la femme nue est ici l'allégorie du désir, un désir qui ne concerne que les hommes et qui est largement critiqué par Somers qui explicite l'oppression et la violence physique et psychologique que représente ce désir dans le cas d'une relation structurée par des rapports hiérarchiques aussi marqués que ceux qui se jouent dans le couple traditionnel hétérosexuel.

La critique se porte sur le modèle de couple traditionnel qui reproduit des hiérarchies et oppressions qui servent le système hétéropatriarcal. Selon nous, ce n'est pas tant l'hétérosexualité que l'institution en soi du mariage que critique Somers dans cette œuvre. En effet, l'aventure finale entre Juan, le personnage du passage que nous venons d'étudier et Rebeca Linke, semble indiquer que Somers revendique des formes d'amour face aux rapports de pouvoir. L'institution du mariage est présentée comme un synonyme d'ennui et de contrainte, une forme d'organisation nocive qui attenterait contre la vie même. Le désir est donc ce qui « semblait être mort dans la vie simple de toujours<sup>435</sup> » (Somers, 2009, p. 51) ce qui nous permet d'affirmer que Somers revendique le désir, mais critique l'organisation sociale oppressive dans laquelle émerge ce désir, car elle le convertit à son tour en outil d'oppression.

La seule relation qui ne semble pas reproduire l'oppression est celle de Juan et Rebeca Linke : leur rencontre se fait sous la forme de l'*anagnoresis*, une forme de reconnaissance mutuelle placée sous le signe de la paix ou, dans ce cas, de l'amour. Le lexique qui accompagne ce moment est éloquent « ils ne se quittaient pas des yeux, comme s'ils cherchaient la définition d'un événement qui se serait déconnecté des mots<sup>436</sup> » (Somers, 2009, p. 92) ou encore « l'air

---

<sup>433</sup> « Pero también comprende que no ganará lo más mínimo con resistirse » (Somers, 2009, p. 51).

<sup>434</sup> « la hembra desnuda ha invadido la sangre de ese ser que la está manejando sin consulta » (Somers, 2009, p. 51).

<sup>435</sup> « parecía haber muerto en la sencilla vida de siempre » (Somers, 2009, p. 51).

<sup>436</sup> « ya no se sacaban la vista de encima ninguno de los dos, como buscando la definición de un suceso que se hubiera desconectado de las palabras » (Somers, 2009, p. 92).

naïf qui semblait les avoir enveloppés<sup>437</sup> » (Somers, 2009, p. 92) ou enfin l'attitude de regret de Juan lorsqu'il se retrouve à lui expliquer la chasse qu'ils ont lancée pour la retrouver : « L'homme eut une grimace de ressentiment. Il ferma les yeux comme s'il voulait effacer les souvenirs, les attitudes pitoyables. Ensuite il la regarda à nouveau avec la même maladresse, et toujours sans rien retrouver d'autre que les mots communs, fatigués par l'usage<sup>438</sup> » (Somers, 2009, p. 92).

Armonía Somers fait appel aux codes du roman sentimental tout en les resignifiant puisqu'au lieu de s'inscrire dans la fonction régulatrice de ce genre, elle crée une histoire d'amour amoral et donc déviante.

Le dialogue entre Juan et Rebeca Linke est le seul dialogue, dans cette œuvre, auquel deux locuteurs participent en pleine conscience et qui répond donc aux critères d'une situation de communication effective. Ce dialogue est possible, car Juan accepte de se défaire des conventions, normes et habitudes : « Mais c'était tout vu : tout devait être différent, mystérieux et différent à partir de ce moment<sup>439</sup> » (Somers, 2009, p. 93). À cette occasion, Rebeca Linke raconte son histoire. C'est la seule fois où on lui laisse la possibilité de s'exprimer directement et où les discours et projections des autres ne remplacent pas son propre discours. La relation entre Juan et Rebeca Linke s'établit en dehors du cadre matrimonial. Il s'agit d'une relation adultère et par conséquent immorale et la tension entre le désir et la morale est d'ailleurs explicitée :

-Mujer, mujercita – dijo el hombre recobrándose –, tú estás enferma, imaginando locuras, cosas que no tienen sentido. Y yo no puedo llevarte a mi casa que está ahí, a pocos metros de nosotros. No puedo, aun queriéndolo con todos mis deseos.

- ¿Y por qué? – preguntó ella cándidamente –; yo he aprendido de ayer a hoy que todo se puede ...

-Dios mío – añadió él en su persistente fidelidad matrimonial –, qué terrible el no hacer lo que se quiere. Aunque lo último que se ambicionase antes de morir fuera esto que tendré que intentar de cualquier modo, tomarte en brazos como en una noche de bodas,

---

<sup>437</sup> « el aire bobalicón que parecía haberlos envuelto » (Somers, 2009, p. 92).

<sup>438</sup> « El hombre tuvo un gesto de resentimiento. Cerró los ojos como queriendo borrar recuerdos, actitudes penosas. Luego volvió a mirarla con la misma torpeza, y siempre sin recobrar nada más que las palabras comunes, desgastadas por el uso » (Somers, 2009, p. 92).

<sup>439</sup> « Pero estaba visto : todo tenía que ser distinto, misterioso y distinto desde ese momento » (Somers, 2009, p. 93).

empujando las puertas con el pie, abriéndose paso entre los chismes de la casa... A ver, vamos a probarlo siquiera ... (Somers, 2009, p. 96)

C'est aussi la première fois de l'œuvre qu'apparaît le mot « amour » pour désigner le sentiment partagé par deux êtres. La première fois qu'il apparaît dans l'œuvre c'est dans la scène où Rebeca Linke pénètre dans la maison de Nataniel et Antonia et qu'elle décrit l'endroit comme un foyer idéal dans lequel « l'amour à plein rêve [...] lui était tombé de l'oreiller<sup>440</sup> » (Somers, 2009, p. 28). Les occurrences suivantes se font toutes dans le long passage dans lequel le prêtre devient le personnage central et insistent sur l'absence d'amour comme lorsqu'il est dit de lui que « il n'avait jamais aimé aucune femme ni vu un corps féminin. Et elle lui donnait tout cela, amour et corps véritables<sup>441</sup> » (Somers, 2009, p. 54), ou encore celui où le prêtre fait son sermon et qu'il identifie les fidèles comme « incapables de l'amour entier<sup>442</sup> » (Somers, 2009, p. 73) ou enfin lorsqu'il est présenté comme « assoiffé d'amour<sup>443</sup> » (Somers, 2009, p. 79).

Les occurrences se multiplient à partir du moment où Rebeca Linke entre en contact avec la chienne de Juan, et la relation entre Juan et Rebeca Linke est la seule histoire d'amour. À ce stade, il est frappant de se rendre compte que les relations conjugales précédemment mentionnées n'ont à aucun moment été associées au sentiment amoureux et il est évident que cela va dans le sens de la critique de l'institution du mariage. Il semblerait donc qu'Armonía Somers dissocie totalement le mariage de l'amour – détruisant donc le mythe de l'amour au fondement de la famille nucléaire – et plaide pour une forme d'amour libre comme celle que propose l'anarchoféministe Emma Goldman :

« El amor, que es el más intenso y profundo elemento de la vida, el precursor de la esperanza, de la alegría y del éxtasis; el amor, que desafía impunemente todas las leyes humanas y divinas y las más aborrecibles convenciones; el amor, uno de los más poderosos modeladores de los destinos humanos, ¿cómo tal torrente de fuerza puede ser sinónimo del pobrecito Estado y del mojigato sacramento matrimonial, concedido por nuestra santa madre Iglesia?

---

<sup>440</sup> « el amor a pleno sueño [...] le había caído en la almohada » (Somers, 2009, p. 28).

<sup>441</sup> « nunca había amado mujer alguna ni visto un cuerpo femenino. Y todo eso se le estaba dando, amor y cuerpo de verdad » (Somers, 2009, p. 54).

<sup>442</sup> « incapaces del amor entero » (Somers, 2009, p. 73).

<sup>443</sup> « sediento de amor » (Somers, 2009, p. 79).

¿Amor libre? Si hay algo en el mundo libre, es precisamente el amor » (Goldman, ns, p. 22-23)

C'est aussi la seule fois où le désir et le plaisir érotique sont réciproques et semblent ne pas être conditionnés par une hiérarchie qui placerait les deux sujets dans une position dominant/dominé. Nous faisons donc l'hypothèse que le duo amoureux Rebeca Linke / Juan est une manière de réactualiser le geste révolutionnaire de Roméo et Juliette tel que le présente Emma Goldman :

« Nuestra época es muy positiva, muy práctica. El tiempo en que Romeo y Julieta rompían el pacto de enemistad entre sus padres, por su incontenible pasión, cuando Gretchen se ofreció en holocausto a la maledicencia del vecindario por amor, están un poco lejos. Si, en raras ocasiones, la juventud se permite el lujo de ser romántica, los parientes adultos o ancianos tendrán buen cuidado de hacerle marcar el paso y acosarla de tal manera que la convertirán en gente muy sensata. » (Goldman, ns, p. 16)

La réécriture de l'amour que propose Armonía Somers sous une forme révolutionnaire peut être lue selon nous comme la proposition d'une forme d'amour qui échappe des conventions et des normes liberticides de la société hétéropatriarcale. En ce sens le cadre fictionnel semble fondamental, car il est celui qui permet la liberté nécessaire pour envisager ces formes non pragmatiques de discours et de représentation. Encore une fois, le geste fictionnel semble ne pas prévaloir sur la réflexion philosophico-politique fataliste de l'écrivaine puisque c'est aussi cette forme d'amour idéale qui subit l'oppression violente et la vengeance des autres et qui se termine par la mort, comme le parachèvement de la constatation amère et pessimiste de l'omnipotence de la morale dans la société hétéropatriarcale contemporaine.

## CONCLUSION

Au terme de la réflexion menée ces dernières années, il convient de synthétiser les différentes étapes qui nous ont permis de proposer une lecture politique des œuvres d'Armonia Somers, ainsi que de souligner les enjeux soulevés par une telle interprétation. Le point de départ de notre réflexion a été le constat de la prédominance de modes de lecture qui menaient à l'oblitération systématique de certains aspects des œuvres des écrivaines du XX<sup>e</sup> siècle, les excluant, de fait, de la politicité. Nous avons interrogé les zones de silence de la critique littéraire et de la recherche académique sur les œuvres d'Armonía Somers pour en dégager de nouvelles pistes de lecture possibles qui viendraient s'ajouter à celles déjà explorées jusque-là.

Les lectures de *La mujer desnuda* qui prédominent sont celles qui mettent en perspective la transgression et la question du désir. Ces lignes ont largement influencé l'ensemble de la critique et de la recherche académique sur la production littéraire d'Armonía Somers au point qu'elles ont tendu à occulter, non seulement d'autres pistes de lecture, mais surtout, les œuvres de Somers qui ne traitaient pas – ou de manière très ponctuelle – ces thématiques. La hiérarchisation des œuvres qui en découle, et qui, concrètement, en ce qui concerne notre corpus, se matérialise dans l'abondance de productions autour de *La mujer desnuda* et l'absence quasi-totale de productions sur *De miedo en miedo...*, reproduit les dynamiques de construction du canon par un système de validation et d'inclusion-exclusion. Il n'en reste pas moins que ces deux œuvres ont été créées par la même écrivaine et, pour *De miedo en miedo...* et la deuxième version de *La mujer desnuda* – de manière contemporaine. Au-delà de leurs différences formelles, ces deux œuvres partagent un même contexte de création, et reflètent donc potentiellement des enjeux communs. C'est cette réflexion et les analyses qu'elle a impulsées qui nous ont permis d'arriver à l'hypothèse centrale de notre travail : ces œuvres font partie, chacune à leur manière, d'un projet d'ontologie critique du mythe de la modernité hétéropatriarcale et capitaliste.

Pour démontrer cette hypothèse, dans un premier temps, l'étude du champ littéraire uruguayen dans lequel s'immisce Armonía Somers nous a permis d'identifier les enjeux en termes de situation d'énonciation, mais aussi de réception de son œuvre. En effet, les cadres théoriques issus des travaux des études féministes et de genre, à partir desquels nous travaillons, rendent

incontournable la prise en compte des conditions d'énonciation, pas seulement comme simple contexte, mais dans la dimension dialogique qu'elles entretiennent avec l'œuvre. Les agencements masculinistes du champ littéraire se traduisent majoritairement par le paternalisme à l'œuvre dans la *Generación crítica*, qui avait déjà été souligné par plusieurs chercheuses (Romiti, 2013 ; Dalmagro, 2002, 2003). La lecture que nous proposons vient apporter une nouvelle perspective à leur propos, avec des outils actuels, en nous concentrant sur les enjeux des modes de lecture. Ainsi, l'étude de la critique du début du XX<sup>e</sup> siècle, majoritairement fondée sur les notions de style, avec un idéal et un système de validation fondé sur la filiation, a permis de souligner les évolutions opérées par la *Generacion crítica* dans ce domaine. Comme son nom l'indique, cette génération a privilégié non pas un système de déférence, mais un esprit critique envers les modèles et auteurs antérieurs. Cette évolution a été propice à une forme d'ouverture du champ littéraire, qui, toutefois, et contrairement au mythe construit autour de la *Generación crítica*, ont continué de fonctionner selon des dynamiques masculinistes et, partant, excluantes. L'étude du rôle des revues, et notamment de la revue *Marcha*, dans la constitution d'un champ masculiniste, nous a permis de souligner que le système de validation des pairs, s'il était moins évident, car plus critique que dans les générations antérieures, était toujours d'actualité et se traduisait par le peu de représentation des femmes que ce soit en tant que critiques ou en tant qu'écrivaines. Par ailleurs, les biais sexistes des critiques dont elles ont fait l'objet et qui, de manière générale, ont porté soit sur leur personne soit sur un aspect précis de leur œuvre qui venait oblitérer la proposition dans son ensemble. Dans la plupart de ces critiques, c'est un jugement moral, plus que littéraire, qui en ressort, mais aussi des jugements paternalistes qui ne font que perpétuer les rapports hiérarchiques du champ littéraire fondés sur une différenciation sexo-générique. Armonía Somers n'a pas dérogé à la dynamique générale puisque son œuvre a, dans un premier temps, été majoritairement dévaluée, que ce soit de manière frontale, par des critiques qui refusaient toute qualité à son œuvre ou qui s'attardaient sur des considérations personnelles, ou de manière plus détournée à travers la mise en place de relation et de discours hiérarchisants.

À partir de ces analyses, qui nous ont permis de souligner le *misreading* de l'œuvre d'Armonía Somers – qui implique non pas des lectures erronées mais l'absence de prise en compte de certaines possibilités de lecture – nous avons proposé notre lecture, qui, à partir des théories féministes, tente de s'extraire de ces déterminations, en suivant le geste auquel invite Donna Haraway dans *Les promesses des monstres* : « C'est en cela, je dirais, que réside le caractère spécifiquement discursif et épistémologique de la théorie féministe : d'appartenir à ses propres



déterminations sociales et discursives mais de se tenir également aussi en dehors d'elle et les dépasser » (Haraway, 2012).

Armonía Somers intègre une réflexion philosophico-politique qui met en scène les tensions de la modernité hétéropatriarcale et capitaliste, débordant ainsi le cadrage générique traditionnel des œuvres de fiction. L'analyse de certains axes thématiques caractéristiques de cette modernité nous a permis de proposer une réflexion autour des enjeux des modes de représentation dans une époque où les techniques de représentation et les modes de vie ont considérablement évolué. Si les deux œuvres de notre corpus s'ancrent dans la modernité, ce sont les deux œuvres conjointement qui, parce qu'elles mettent en tension les espaces ruraux, représentés dans *La mujer desnuda*, et urbains, décrits dans *De miedo en miedo...*, rendent le mieux compte de ces tensions. En ce sens, l'a-référentialité apparente des œuvres de notre corpus devient une stratégie de contextualisation du discours dans un ensemble plus vaste que celui pouvant être couvert par des toponymes et qui se situe dans un espace-temps de la modernité du début du XX<sup>e</sup> siècle, comme l'indiquent les tropes mobilisés – train, tramway, voiture, cinéma, photographie. Ce déplacement du système référentiel classique est particulièrement important dans la lecture que nous proposons et qui vise justement à mettre en lumière les stratégies qu'Armonía Somers met en place pour politiser son discours. Cette a-référentialité ou référentialité oblique est celle qui permet de s'extraire des questions autour de la vraisemblance des descriptions pour se concentrer sur les dynamiques d'oppression et les rapports de pouvoir qui sous-tendent la modernité hétéropatriarcale et capitaliste dont Somers rend compte dans ses œuvres, en particulier la tension entre espace rural et urbain. Celle-ci rejoue sur le plan géographique la tension entre centre et marge et présente la modernité, dans les deux cas, comme un condenseur d'oppressions qui empêchent la liberté de l'être. Dans ce cadre, les orientations métaphoriques des tropes de la modernité, comme le train ou le tramway, sont reconfigurées, générant de nouvelles possibilités fantasmatiques qui mènent à une déstabilisation du mythe de la modernité.

Les représentations critiques des trois axes constitutifs de la modernité hétéropatriarcale et capitaliste auxquels nous nous sommes intéressées – la famille, le travail, le modèle bourgeois – nous ont permis de voir qu'Armonía Somers met en scène, dans les deux œuvres de notre corpus, la violence induite par la domination masculine et bourgeoise. En ce qui concerne la famille nucléaire, fondée à partir d'un couple hétérosexuel, nous avons démontré qu'Armonía Somers la présente comme un appareil idéologique du système capitaliste, c'est-à-dire comme

une micro-organisation à laquelle l'État délègue son monopole de la violence, des logiques de peuplement et de contrôle. Armonía Somers montre, à travers diverses situations de violence symbolique et physique intra-familiale, comment la reproduction des oppressions fait de la famille nucléaire une institution fonctionnelle dans le cadre du système hétéropatriarcal et capitaliste et oppressive pour les êtres qui la composent. La thématique du travail est aussi abordée dans les deux œuvres de notre corpus de manière à mettre en lumière les enjeux de survie liés au travail, s'inscrivant, de fait, dans une réflexion plus globale sur la quête de liberté et du sens de la vie. Ainsi, comme nous le postulons dans notre hypothèse générale, les questions ontologiques qu'Armonía Somers met en scène dans son œuvre deviennent politiques par leur matérialisation dans des thématiques et des situations concrètes. Le travail est une valeur centrale du projet de la modernité capitaliste; le statut de sujet de la modernité lui est largement soumis et le type de travail exercé conditionne le positionnement de tout sujet dans la modernité. Dans les œuvres de notre corpus, Armonía Somers choisit de représenter des personnes qui ont un travail aux conditions particulièrement déshumanisante. Elle met aussi en relief la tension entre le travail légal qui surexploite et le travail illégal qui nourrit une économie parallèle. La thématique du travail telle que l'aborde Armonía Somers souligne le continuum de violence qui, loin du mythe du progrès linéaire de la modernité, est un entrelacs de tensions ambivalentes. Enfin, le modèle bourgeois, quant à lui, se fonde sur une répartition genrée des rôles dans la famille et de manière plus large dans la société ainsi que sur l'idée de propriété – pour laquelle il est donc nécessaire de travailler. La famille, le travail et le modèle bourgeois sont constamment déstabilisés dans les représentations qu'en propose Armonía Somers grâce aux stratégies irrévérencieuses qu'elle met en place et qui mettent en scène les tensions de la modernité hétéropatriarcale et capitaliste.

L'étude des voix narratives vient approfondir ces observations et nous permet de voir comment ces outils propres aux textes de fiction servent le discours irrévérencieux d'Armonía Somers. En effet, le champ littéraire, en tant que sous-champ du pouvoir, établit des pratiques dominantes qui impactent les emplois et fonctions des outils propres à la fiction. Or, la voix narrative prend des formes différentes dans chacune des œuvres de notre corpus mais aussi entre la première et la deuxième version de *La mujer desnuda*. Dans le cadre réflexif mis en place, Armonía Somers reconfigure ces outils en stratégies de résistance critique aux modèles hégémoniques.

Dans la première version de *La mujer desnuda*, un jeu sur le décalage entre l’ethos pré-discursif – c’est-à-dire, pour le dire très simplement, ce que les lecteur·ice·s attendent d’une voix narrative – et l’ethos discursif – qui est celui qui se crée dans l’œuvre, est mis en scène. Concrètement, nous démontrons qu’Armonía Somers crée une voix narrative qui s’extraît en partie de l’ethos pré-discursif mais qui s’y réfère constamment. Dans cette version, la voix narrative matérialise la tension entre une volonté de déstabiliser les cadres normatifs et la nécessité d’y recourir comme stratégie de légitimation du discours. La séparation de la voix narrative et de la perspective des personnages semble claire au premier abord. La voix narrative maintient, en effet, la logique et la rationalité qui caractérise les discours hégémoniques et est une condition *sine qua non* de validation du discours. Elle est posée dans un premier temps comme une voix qui maintient la différence entre les niveaux référentiel et idéal. Toutefois, de nombreuses zones de confusion ponctuent le texte en passant aléatoirement d’une perspective omnisciente de la voix narrative à la perspective partielle et partielle des personnages comme lorsque se juxtaposent, parfois dans une même phrase, des formules assertives et des modalisations qui les déstabilisent. Ces zones de confusion déstabilisent le cadre rationalisant, mais celui-ci reste le modèle normatif de référence. Ainsi, la voix narrative multiplie les structurations logiques du discours. Selon nous, l’omniprésence du cadre normatif répond à une volonté d’autolégitimation du discours et à l’anticipation des critiques liées à un potentiel manque de maîtrises des cadres conceptuels classiques. Elle apporte, en plus des éléments liés directement à la trame, de nombreuses réflexions métalittéraires. Se faisant l’écho des réflexions de l’auteurice, c’est toute la question du regard qu’elle thématise, à partir de plusieurs anecdotes propres à cette version de l’œuvre, et qui disparaîtront donc dans la version suivante de *La mujer desnuda*. C’est dans ces anecdotes qu’apparaît de la manière la plus claire le propos politique d’Armonía Somers, ce qui est particulièrement intéressant en termes de déplacement du cadre normatif. En effet, les anecdotes se situent au bas de l’échelle des discours, on leur accorde un caractère ludique et une position annexe. Or, dans ce cas, elles sont un prétexte à l’exposition de débats socio-politiques centraux. Ce déplacement opéré est particulièrement significatif pour comprendre la manière dont le littéraire, le métalittéraire et le politique s’imbriquent dans l’œuvre de Somers.

Dans la deuxième version de *La mujer desnuda*, l’ethos pré-discursif n’a plus le rôle de référent explicite et il tend donc à disparaître du texte qui, dès lors, gagne en autonomie. La présence de la voix narrative est plus importante que dans la version antérieure, il y a donc moins d’espace laissé aux perspectives des personnages. Au lieu des effacements aléatoires caractéristiques de

la première version, la voix narrative assume davantage le rôle de médiatrice entre les différentes perspectives. Il reste des zones de confusion mais elles ne s'inscrivent plus dans une perspective dichotomique qui opposerait référentialité et irréalité. Au contraire, les zones de confusion, générées par l'instance médiatrice qu'est la voix narrative dans cette œuvre, configurent le récit comme un vaste tiers-espace qui joue avec les codes de la référentialité en les thématisant. L'accumulation de comparaisons qui se construisent à partir de différents degrés de référentialité, est une stratégie centrale dans la déstabilisation du cadre rationalisant. En effet, par leur multiplicité et leur caractère aléatoire, contribue à effacer la dichotomie irréel/référentiel et participe à la constitution d'un tiers espace autonome qui n'a plus besoin de faire référence aux autorités pour se légitimer.

La stratégie qui soutient la narration dans *De miedo en miedo...* est radicalement différente de celles des deux versions de *La mujer desnuda*. La corporéité du narrateur incarné y est fondamentale dans les modalités de prise en charge du discours. Parce qu'il est incarné et qu'il assume la subjectivité de son discours, ce narrateur s'extrait d'emblée, et de manière frontale, du modèle hégémonique établi par le roman du XIX<sup>e</sup>. Armonía Somers met ainsi en scène l'absence de fiabilité dans un geste résolument irrévérencieux puisque cette voix est la seule voix et la seule perspective à laquelle nous avons accès. Le narrateur incarné et (in-)approprié de *De miedo en miedo*, qui s'extrait complètement du rôle de médiateur et de garant rationnel de la narration, déstabilise ouvertement le pacte de lecture traditionnel entre auteur·ice et lecteur·ice.

Le système des personnages remet aussi en question à la fois les modèles normatifs de la fiction et de la société. Armonía Somers, à partir des modes d'occupation de l'espace par ses personnages, interroge les rôles de genre. Elle met en scène des personnages qui ne correspondent pas au modèle canonique du héros viril et guerrier et matérialise la tension entre ces personnages et les modèles normatifs à travers des représentations parodiques. Les protagonistes sont (in-)appropriés : ils dévient de la norme, sont instables et imprévisibles. Ils déjouent ainsi les cadres hégémoniques qui cherchent à catégoriser et à contrôler. Armonía Somers se sert également de ses personnages pour mettre en scène la vie quotidienne empreinte de rapports de pouvoir qui sont marqués par la violence physique et symbolique. La famille et le couple hétérosexuel à l'origine de la constitution de la famille nucléaire sont particulièrement traités par Armonía Somers qui s'inscrit dans les débats intenses de l'époque à partir de l'influence des pensées anarcho-féministes notamment.

Les conclusions de l'ensemble de ces analyses nous permettent d'affirmer une que les stratégies narratives d'Armonía Somers s'inscrivent dans une démarche irrévérencieuse qui parodie les modèles hégémoniques pour en souligner les tensions et évoluer vers un détachement croissant de ces mêmes modèles et vers la projection de nouveaux futurs.

Ce travail constitue une première proposition de lecture politique de l'œuvre d'Armonía Somers et ne prétend pas à l'exhaustivité. Ainsi, une lecture qui prenne davantage d'œuvres en compte permettrait d'identifier de nouvelles stratégies et de les confronter aux analyses que nous avons menées. Nous avons aussi laissé de côté certains aspects, comme le rôle de l'humour dans les stratégies narratives irrévérencieuses de Somers qui, si nous l'avons évoqué à plusieurs reprises, mériterait d'être développé de manière centrale dans de futurs travaux.

La lecture politique que nous avons proposée dans ce travail est une lecture qui engage à questionner les oppressions, à identifier les fonctionnements systémiques qui limitent effectivement la circulation de certaines œuvres. C'est aussi une proposition dont l'origine se trouve dans la nécessité de repenser nos modes de représentation mais aussi nos modes de lecture pour œuvrer à un monde plus juste et donc une proposition qui croit fermement en la performativité de la fiction. La proposition d'une lecture politique des œuvres qui n'ont jusqu'alors pas été lues ainsi est une manière de participer à une réorganisation du canon. En effet, le canon se justifie généralement par la capacité des œuvres qui le composent à accueillir des lectures incessamment actualisées. La lecture que nous proposons répond donc à l'exigence d'un canon pluriel et mutable (Maradei, 2022) qui rendrait compte de « la mise au point de filtres politiques destinés à voir le monde dans des tons de rouge, de vert et d'ultraviolet, c'est-à-dire du point de vue d'un socialisme toujours possible, d'un environnementalisme féministe et anti-raciste, et de la science pour le peuple » (Haraway, 2012).



## BIBLIOGRAPHIE

### Œuvres du corpus de travail

Somers, Armonía. « La mujer desnuda ». *Clima. Cuadernos de Arte*, 1.2-3, 1950.

---. *De miedo en miedo*. Arca, 1965.

---. *La mujer desnuda*. El cuenco de plata, 2009.

### Autres œuvres écrites par Armonía Somers

---. *El derrumbamiento*. Ediciones Salamanca, 1953.

---. *La mujer desnuda*. Tauro, 1966.

---. *Todos los cuentos. 1953-1967, (2vol.)*. Arca, 1967.

---. *Un retrato para Dickens*. Arca, 1969.

---. « Prólogo ». *La otra mitad del amor. Contada por ocho hombres*, Arca editorial, 1971.

---. *Muerte por alacrán*. Calicanto editorial, 1978.

---. *Tríptico darwiniano*. Ed.de la Torre, 1982.

---. *Viaje al corazón del día*. Arca, 1986.

---. *Solo los elefantes encuentran mandrágora*. Legasa, 1986.

---. *La rebelión de la flor: antología personal*. Linardi y Risso, 1988.

---. « Réquiem por una azucena ». *El país cultural*, 135 1994.

---. *El hacedor de girasoles*. Linardi y Risso, 1994.

---. *Tríptico darwiniano*. Arca, 1995.

---. *La rebelión de la flor: antología personal*. 1. ed, El Cuenco de Plata, 2009.

---. *Viaje al corazón del día: elegía por un secreto amor*. El Cuenco de Plata, 2011.

### **Publications récentes (posthumes) :**

Somers, Armonía, et María Cristina Dalmagro. *Cuentos completos*. Páginas de espuma, 2021.

Somers, Armonía. *Tu casa en una altura: novela*. Librería Linardi y Risso, 2023. (1962).

---. *L'effondrement et d'autres histoires*. Traduit par Jacques Aubergy, L'atinoir, 2024.

### **Articles sur Armonía Somers**

Ainsa, Fernando, éditeur. « Armonía Somers: los lobos esteparios ». *Revista capítulo oriental: Los novelistas del 45*, vol. 33, octubre, Centro Editor de América Latina, 1968a.

Araújo, Helena. *Scherezada criolla: ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*. Universidad Nacional de Colombia, 1989.

Arbeleche, Jorge. « Armonía Somers: una estética de la transgresión ». *Armonía Somers, papeles críticos.*, Librería Linardi y Risso, 1990, p. 149-56.

*Armonía Somers ante la crítica*. Réalisé par Graciela Franco, 2014,

[https://www.youtube.com/watch?v=fbDcs8aVm\\_k](https://www.youtube.com/watch?v=fbDcs8aVm_k).

Bartles, Jason A. « La ética de exponerse en De miedo en miedo de Armonía Somers ». *La escritura de Armonía Somers. Pulsión y riesgo.*, édité par María Cristina Dalmagro, Universidad de Sevilla, 2019, p. 59-72.

Benedetti, Mario. « Armonía Somers y el carácter obsceno del mundo ». *Literatura uruguaya siglo XX*, 2da ampliada, Alfa, 1969.

---. « Reseña sobre “El derrumbamiento” ». *Número*, vol. Año 5, n° 22, enero-marzo, 1953.

---. « Tranvía de 1929 ». *Viento del exilio*, Visor Libros, 1983.



- Blixen, Carina. « A 40 años de La mujer desnuda y tres inéditos para Brecha. ¿La rebelión de la flor? » *Brecha*, noviembre 1990, p. 22-24.
- . « Armonía Somers: fantasía, mito y escritura ». *Historia de la Literatura uruguaya contemporánea*, vol. 1. La narrativa del medio Siglo, Ediciones de la Banda Oriental, 1996.
- Cáceres, Carmen M. « El espíritu de la revolución, fantástico y anacrónico . Notas sobre La mujer desnuda de Armonía Somers ». *Cuadernos Hispanoamericanos*, abril 2023,  
<https://cuadernoshispanoamericanos.com/el-espíritu-de-la-revolucion-fantastico-y-anacronico-notas-sobre-la-mujer-desnuda-de-armonia-somers/>.
- Calafell Sala, Nuria. *La convulsión orgiástica del orden : sujeto, cuerpo y escritura en Armonía Somers y Alejandra Pizarnik*. 2010. Tesis de doctorado.
- Campodónico, Miguel Angel. « Homenaje a Armonía Somers ». *Revista Biblioteca Nacional*, nº 24, octubre 1986, p. 45-61.
- Carbajosa Pérez, Mónica. « La presencia del mito bíblico de Adán y Eva en la literatura femenina hispanoamericana de los siglos XX y XXI ». *Mitologías hoy*, vol. 30, juillet 2024, p. 61-73.  
*DOI.org (Crossref)*, <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.1069>.
- Contreras Candia, Leticia. *Convergencias feministas en la narrativa de tres escritoras del Cono Sur: Armonía Somers, Elena Aldunate y Silvina Ocampo*. 2021. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Cosse, Rómulo. « Rupturas y diseños en la ficción uruguaya ». *Revista de la Biblioteca Nacional de Uruguay*, vol. 3,1, nº 1-2, 2008, p. 19-30.
- Cristi, Ana María. « “Un mapa por (re)construir: cartografía fungi y crítica literaria feminista » ». *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 11, nº 26, noviembre 2022, p. 31-45.
- Dalmagro, María Cristina (ed.); Somers, Armonía. *Solo los elefantes encuentran mandrágora*. Edición crítica, Alción editora, 2024.

Dalmagro, María Cristina.

---. « Balance de una escritura diferente: Armonía Somers y el cruce de su creación literaria y pedagógica ». *La literatura iberoamericana en el 2002. Balances, perspectivas y prospectivas*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.

---. *Desde los umbrales de la memoria. Ficción autobiográfica en Armonía Somers*. Biblioteca Nacional de Uruguay, 2009.

---. « El archivo de una escritora latinoamericana: tensiones y dinamismo ». *Encuentro Textual. Ensayos sobre literaturas y lenguas. Tomo 1*, edité par Dora Beatriz Neumann (ed.), Universitaria de la Patagonia- EDUPA, Instituto de investigaciones Lingüísticas y Literarias de la Patagonia (ILLPAT), 2018, p. 215-31.

---, éd. *La escritura de Armonía Somers: pulsión y riesgo*. Editorial Universidad de Sevilla, 2019.

---. « Las apuestas identitarias de Armonía Somers/Etchepare ». *Actas de Jalla, Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana, Cusco*, Cronolibros, 2001, p. 153-59.

---. « Mujeres en el campo intelectual uruguayo. Armonía Somers: entre la transgresión y el seudónimo ». *Universum. Revista de la Universidad de Talca*, n° 17, junio, 2002, p. 53-65.

Domínguez, Carlos María. « A 40 años de La mujer desnuda. Viaje al corazón del relato ». *El País Cultural*, vol. Año 2, n° 53, viernes 19 de octubre, 1990.

Femenías, María Luisa. *Armonía Somers: la difícil andadura de una obra*. n° 9, 2003 2002, <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>.

Fishburn, Evelyn. « Aproximaciones a un cuento de Armonía Somers: “La inmigrante” ». *Periódico de la Universidad Federal de Santa Catarina*, vol. 6, n° 1, 1996, p. 109-20.

Gallegos Ramos, José Guadalupe. *El sentimiento de la tristeza en cuatro cuentos latinoamericanos. Onetti, Somers, Gardea y Moreno*. 2023. Universidad Autónoma de Zacatecas.

- Galletto, Talia. *Encuentro en el desencuentro. Las representaciones del amor de pareja en el cuento « Saliva del paraíso » de Armonía Somers*. 2013.
- García Rey, José Manuel, et Armonía Somers. « Maldición y exorcismo. Veinte y una preguntas a Armonía Somers ». *Revista Sintaxis*, n° 2, avril 1976, p. 21-28.
- Girona, Nuria. « Indecibles e imposibles de la escritura: Armonía Somers y Clarice Lispector ». *Lectora*, n° 13, 2007, p. 101-14.
- González, Carina. « Fantasías primitivas que regresan. Lo siniestro de La mujer desnuda (1950), de Armonía Somers ». *Kipus*, n° 50, 2021, p. 7-28, <https://doi.org/10.32719/13900102.2021.50.1>.
- Guilhem, Nadège. « Convoquer les figures mythiques féminines pour performer le genre ». *Lectures du genre : (Contre)performances de genre, performativité et résistance*, n° 16, 2022, p. 46-56.
- . « Convoquer les figures mythiques pour performer le genre ». *Lectures du genre : (Contre)performances de genre, performativité et résistance*, n° 16, 2022, p. 46-56.
- . « No (solo) es erotismo, es violación. La mujer desnuda y la crítica: un caso de injusticia epistémica ». *Ambigua: Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales*, n° 10, décembre 2023, p. 70-84. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.46661/ambigua.8208>.
- Ibáñez, Agustina. *Cartografías de una (re)escritura: acerca de La mujer desnuda de Armonía Somers*. 2014.
- Ibáñez, Agustina. « Cuerpo, desnudez y silencio en La mujer desnuda de Armonía Somers ». *Literatura y Lingüística*, n° 43, 2021, p. 15-36, <https://doi.org/10.29344/0717621X.43.2549>.
- Ibáñez, Agustina. « Dispositivos paratextuales y redes de filiación: La mujer desnuda (1950) en la revista Clima. Cuadernos de Arte ». *La escritura de Armonía Somers. Pulsión y riesgo*, édité par María Cristina Dalmagro, Editorial Universidad de Sevilla, 2019, p. 47-61.
- . « La puesta en crisis de la subjetividad en De miedo en miedo (los manuscritos del río) de Armonía Somers ». *Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura argentina*,

*española y latinoamericana*, édité par V. Forace et M. Pasetti, 2018, p. 1190-1197,  
<https://fh.mdp.edu.ar/encuentros/index.php/ccelehis/6celehis/paper/view/2299/1185>.

Laurent, Julie. *Genèse de Muerte por alacrán de Armonía Somers*. 2020. Université de Poitiers.

López-Abadía Laya, Anamaría. *La tentación del abismo en Armonía Somers: entre el expresionismo de vanguardia y el gótico postmoderno*. 2014,  
<http://digitalcommons.fiu.edu/etd/1662>.

López-Carballo, Pablo. « Distancias cortas entre millones de años. Cognición y límites de lo fantástico en Armonía Somers ». *Nueva Revista del Pacífico*, n° 78, 2023, p. 94-113.

Lorio, Natalia. « Plasticidad de las formas o cartografías del deseo. Una lectura de La mujer desnuda de Armonía Somers ». *El Taco en la Brea*, vol. 1, n° 11, mai 2020. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.14409/tb.v1i11.9163>.

*Los cuentos de Armonía Somers. Una poética del derrumbamiento*. 2014,  
<https://www.youtube.com/watch?v=YewKI3vVndY>.

Mailhe, Alejandra. « Cuerpo fantástico e identidad de género en dos ficciones de Armonía Somers ». *Serie monográfica de la Universidad Nacional de La Plata*, vol. Año 1, n° 1, 1997.

Marcucci, Ariadna. « La sexualidad femenina liberada de la mirada masculina y el falocentrismo en La mujer desnuda de Armonía Somers y Hay que sonreír de Luisa Valenzuela ». *CELEHIS – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, vol. 33, n° 47, 2024, p. 155-67.

Miramontes, Ana. *Oscilaciones estéticas en la narrativa de cuatro autoras sudamericanas: Norah Lange, María Luisa Bombal, Armonía Somers y Clarice Lispector*. 2006. Pittsburgh, <http://d-scholarship.pitt.edu/6997/>.

Montoro Martínez, Noelia. « La mujer desnuda: Metamorfosis por decapitación ». *Anales de Literatura hispanoamericana*, vol. 34, 2005, p. 217-34.

---. « Los cuentos de Armonía Somers: una poética del derrumbamiento ». *Cahiers de LIRICO*, n° 5, janvier 2010, p. 125-41, <https://doi.org/10.4000/lirico.403>.

Olivera-Williams, María Rosa. « Lo femenino delirante: La mujer desnuda de Armonía Somers ».

*Romance Quarterly*, vol. 58, n° 1, décembre 2010, p. 27-53,

<https://doi.org/10.1080/08831157.2011.525147>.

Parra, Frédéric. *Origines et limites de l'être humain dans les contes d'Armonía Somers: genèse et apocalypses de soliflore*. 2007. François Rabelais, Tesis de doctorado.

Perera San Martín, Nicasio. « Armonía Somers : una trayectoria ejemplar ». *Armonía Somers, papeles críticos*, édité par Rómulo Cosse, Linardi y Risso, 1990, p. 17-37.

---. « La intuición y los papeles. En torno a De miedo en miedo (los manuscritos del río) ».

*Escritural. Écritures d'Amérique latine*, vol. 9, 2016, [http://www.mshs.univ-](http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL9/ESCRITURAL_9_SITIO/PAGES/B02_Perera.html)

[poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL9/ESCRITURAL\\_9\\_SITIO/PAGES/B02\\_Perera.html](http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL9/ESCRITURAL_9_SITIO/PAGES/B02_Perera.html).

---. « Vigencia de Armonía Somers ». *La escritura de Armonía Somers. Pulsión y riesgo*, édité par María Cristina Dalmagro, Editorial Universidad de Sevilla, 2019.

Potvin, Claudine. « De-Scribing Postmodern Feminism ». *Latin American Posmodernisms*, édité par Richard A. Young, Rodopi, 1997.

Rama, Ángel. « La insólita literatura de Somers: la fascinación del horror ». *Marcha*, vol. Año XXV, n° 1188, décembre 1963, p. 30.

---. « La púdica dama 'literatura' ». *Marcha*, n° 1040, 1960.

---. « Mujeres, dijo el penado alto ». *Marcha*, vol. Año XXVII, n° 1290, janvier 1966.

---. « Raros y malditos en la literatura uruguaya ». *Marcha*, n° 1311, 1966.

---. « Testimonio, confesión y enjuiciamiento de veinte años de la nueva literatura uruguaya: Las mujeres también narran ». *Marcha*, vol. Año XXI, n° 966, 3 de julio, 1959.

Ramírez Gómez, Citlali. *Edición crítica y estudio de La mujer desnuda, de Armonía Somers*. 2021. El Colegio de San Luis.

- Rodríguez Henao, Jennifer. « Geografía del relato femenino latinoamericano: Fugas y rupturas desde lo fantástico ». *Instantáneas al cuento norteamericano*, édité par Humberto Jarrín B. et al., Universidad Icesi; Programa Editorial Universidad Autónoma de Occidente; Universidad del Valle, 2022, p. 165-73.
- Snook, Margaret L. « Who's pulling the st(r)ing? Gender and Class in Armonía Somers's «Muerte por alacrán» ». *CiberLetras : revista de crítica literaria y de cultura*, n° 13, 2005, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=30055>.
- Somers, Armonía, et Carlos María Domínguez. « Charla en Montevideo con Armonía Somers ». *Clarín*, 8 février 1990, [http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/bitstream/123456789/38198/1/Dominguez\\_LaMaquinaDelTiempo1990.pdf](http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/bitstream/123456789/38198/1/Dominguez_LaMaquinaDelTiempo1990.pdf).
- Szaszak Bongartz, Ulla. « Cartografías subjetivas en las novelas La mujer desnuda (1950) y Viaje al corazón del día (1986) de Armonía Somers (1914-1994) ». *Zona Franca. Revista del Centro de estudios Interdisciplinario sobre las Mujeres, y de la Maestría poder y sociedad desde la problemática de Género*, n° 28, 2020, p. 412-35.
- Ulla, Noemí. « Discurso ficcional y discurso crítico en dos cuentos de las escritoras uruguayas Armonía Somers y Cristina Peri Rossi ». *La insurrección literaria coloquial en la narrativa rioplatense de 1960 y 1970*, Torres Agüero Editor, 1996.
- . « Metonimia y connotaciones ideológicas en el discurso amoroso de “Réquiem por Goyo Ribera”, de Armonía Somers ». *Papeles críticos: Armonía Somers*, édité par Rómulo Cosse, 1990.
- Uquillas, Guadalupe. « La intertextualidad bíblica en La mujer desnuda (1950) y Un retrato para Dickens (1969) de Armonía Somers ». *Revista PUCE*, n° 114, novembre 2022, p. 155-83.
- Zanetti, Susana. « El arte de narrar en los cuentos de Armonía Somers ». *Orbis Tertius*, vol. 8, n° 9, 2003 2002.

## Œuvres littéraires et cinématographiques

Camus, Albert. « Le mythe de Sisyphe ». *Oeuvres complètes*, vol. I, Gallimard, 2006.

Feinberg, Leslie. *Stone Butch Blues*. Hystériques & AssociéEs, 2019.

García Lorca, Federico. *Poeta en Nueva York*. Austral, 2011.

Hernández, Felisberto. *Nadie encendía las lámparas*. Sudamericana, 1947.

---. *Por los tiempos de Clemente Colling*. González Panizza Hermanos, 1942.

*Les temps modernes*. Réalisé par Charlie Chaplin, 1936.

Onetti, Juan Carlos. *El pozo*. Signo, 1939.

---. *La vida breve*. Sudamericana, 1950.

---. *Para esta noche*. Poseidon, 1943.

---. *Tierra de nadie*. Losada, 1941.

Poe, Edgar Allan. *La philosophie de la composition*. 1846.

Silva, Clara. *Aviso a la población*. Alfa, 1964.

---. *La sobreviviente*. Botella al mar, 1951.

## Critiques et revues uruguayennes d'époque

Acevedo Díaz, Eduardo. « El Estilo. Disertación sobre estética ». *La Razón*, 20 octobre 1880.

Benedetti, Mario. « Para una revisión de Carlos Reyles ». *Número*, vol. año 2, n° 6-7-8, juin 1950, p. 187-97.

---. « Reseña sobre “El derrumbamiento” ». *Número*, vol. Año 5, n° 22, enero-marzo, 1953.

Díaz, José Pedro. « Novela y cuento. Indagación de una literatura ». *Escritura*, n° 2, novembre 1947, p. 31-35.

- El Aguador, Periquito. « La piedra en el charco ». *Marcha*, 28 juillet 1939, p. 2.
- . « La Piedra en el Charco ». *Marcha*, 1 septembre 1939, p. 2.
- . « Nueva edición de « Sombras Sobre la Tierra » ». *Marcha*, 24 novembre 1939, p. 3.
- . « Propósitos de año nuevo ». *Marcha*, 29 décembre 1939, p. 4.
- Rama, Ángel. « Mujeres, dijo el penado alto ». *Marcha*, vol. Año XXVII, n° 1290, janvier 1966.
- Reyles, Carlos. « Advertencias ». *Academias y otros ensayos*, Claudio García & cía. Editores, 1897.
- Rodríguez Monegal, Emir. « Reseña ». *Número*, 1955, p. 219-21.
- Vaz Ferreira, Carlos. « Felisberto Hernández visto por él mismo y por Vaz Ferreira ». *El Ideal*, février 1929, <https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/fhernandez/cronologia/default.htm>.
- Zum Felde, Alberto. « El nativismo ». *La Cruz del Sur*, vol. Año II, n° 15, novembre 1926, p. 7.

### **Champ littéraire uruguayen**

- Aballí Morell, Elvira. « El “clave bien temperado” de Felisberto Hernández ». *Valenciana*, n° 24, décembre 2019, p. 7-32.
- Aínsa, Fernando. « La narración y el teatro en los años veinte ». *Capítulo Oriental*, n° 19, 1968.
- . *Los novelistas del 45*. Centro Editor de América Latina, 1968.
- Ainsa, Fernando. « Uruguay : La vanguardia institucionalizada ». *A través de la vanguardia hispanoamericana*, édité par Manuel Fuentes et Paco Tovar, Universitat Rovira i Virgili, 2011.
- Berdrossián Orihuela, María. « Escritoras uruguayas entre el silencio y el ocultamiento : Formas del género (1883-1905) ». *Mitologías hoy*, vol. 8, 2013, p. 07-21.
- Caillava, Domingo A. *Literatura gauchesca en el Uruguay. Sinopsis histórica*. Claudio García Editores, 1921,



[http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/Jose\\_Alonso\\_Trelles/lib/exe/fetch.php?media=caillava\\_d.\\_-la\\_literatura\\_gauchesca\\_en\\_el\\_uruguay.pdf](http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/Jose_Alonso_Trelles/lib/exe/fetch.php?media=caillava_d._-la_literatura_gauchesca_en_el_uruguay.pdf).

Canfield, Martha L. « Reflexiones sobre Ariel a cien años de su publicación ». *Boletín de la Academia Nacional de las Letras*, vol. 3, nº 8, décembre 2000, [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-cien-anos-de-ariel/html/2b42a6a8-ac36-4cc2-aa55-97bc352caf8e\\_19.html#I\\_2\\_](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-cien-anos-de-ariel/html/2b42a6a8-ac36-4cc2-aa55-97bc352caf8e_19.html#I_2_).

Casales, Fernando. « Estudio de un personaje de José Pedro Bellán. Alejandra Leonard : Entre Eva y Lilith ». *Espéculo, Revista de estudios literarios.*, nº 32, 2006.

Ferrandiz Alborz, Fernando. « Eduardo Acevedo Díaz en la literatura hispanoamericana ». *El día*, 1951, <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/56652>.

Gárate, Miriam V. « Crítica cinematográfica y ficción en Horacio Quiroga ». *Revista Iberoamericana*, vol. 74, nº 222, mars 2008, p. 101-14. *DOI.org (Crossref)*, <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2008.5296>.

Giraldi Dei Cas, Norah. « ¿Por qué raros ? Reflexiones sobre territorios literarios en devenir ». *Cahiers de LIRICO*, nº 5, janvier 2010, p. 29-53. *DOI.org (Crossref)*, <https://doi.org/10.4000/lirico.433>.

Gortázar, Alejandro. « El canon nacional por dentro y por fuera. Felisberto Hernández en las antologías narrativas uruguayas.(1930-1966) ». *Fragmentos : revista de lingua e literatura estrangeiras*, nº 19, 2000, p. 31-46.

Litvan, Valentina, et Uriarte, Javier. « Raros uruguayos, nuevas miradas ». *Cuadernos LIRICO [en línea]*, nº 5, janvier 2010, <http://lirico.revues.org/372>.

Luisi, Luisa. « Carlos Reyles novelista ». *A través de libros y de autores*, Ediciones Nuestra América, 1925, p. 268, <https://archive.org/details/LuisaLuisiATravesDeLibrosYDeAutores>.

Mántaras, Graciela, et Jorge Arbeleche. *Panorama de la literatura uruguaya entre 1915 y 1945*. Academia Nacional de Letras, 1995.

- Medina Vidal, Jorge. *Visión de la poesía uruguaya en el siglo XX*. Diaco, 1969.
- Migdal, Alicia. « Mujeres: del confort a la intemperie ». *Cuadernos de Marcha*, décembre 1986, p. 67-73.
- Onetti, Juan Carlos. « Felisberto el naif ». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 302, agosto de 1975, p. 257-59.
- Ortiz, Julia. « Prácticas traductoras en el Río de la Plata: el caso T. S. Eliot ». *Revistas culturales del Río de la Plata. Diálogos y tensiones (1945-1960)*, édité par Pablo Rocca, Universidad de la República, 2012, p. 85-108, <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/10834>.
- Paganini, Alberto. *Los cuentistas del 45*. Centro Editor de América Latina, 1968.
- Pino, Mirian. « El semanario Marcha de Uruguay : una genealogía de la crítica de la cultura en América latina ». *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 2002, p. 141-56.
- Rama, Ángel. *Aquí cien años de raros*. Arca, 1966.
- . *Enciclopedia uruguaya II. 180 años de literatura uruguaya*. Arca, 1968.
- . *Juan Carlos Onetti: el discurso enmascarado de la modernidad*.  
<https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/67366>.
- . « Juan Carlos Onetti: El discurso enmascarado de la modernidad ». *Cuadernos de Marcha*, n° 20, août 1982, p. 47-55.
- . « La generación crítica (1939-1969) ». *Uruguay hoy*, 1971, p. 325-402.
- Rocca, Pablo. « El campo y la ciudad en la narrativa uruguaya (1920-1950) ». *Fragmentos*, 2000.
- . « Por qué, para qué una revista (Sobre su naturaleza y su función en el campo cultural latinoamericano) ». *Hispanamérica*, n° 33; 99, décembre 2004, p. 3-19.
- , éditeur. *Revistas culturales del Río de la Plata: diálogos y tensiones (1945-1960)*. Universidad de la República, CSIC, 2012.
- Rodó, José Enrique. *La novela nueva*. 1896, <https://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=8812>.

- Rodríguez Monegal, Emir. « La generación del 900 ». *Número*, vol. Año 2, n° 6-7-8, 1950, p. 37-64.
- . *Literatura uruguaya del medio siglo*. Alfa, 1966.
- Romiti, Elena. *Las poetas fundacionales del Cono Sur: aportes teóricos a la literatura latinoamericana*. 2013. Biblioteca nacional de Uruguay, Departamento de investigaciones Universidad nacional de Córdoba, Facultad de lenguas.
- Ruffinelli, Jorge. « Angel Rama, Marcha, y la crítica literaria latinoamericana en los 60s ». *Nuevo Texto Crítico*, vol. Año VII, n° 14/15, juin 1995, p. 119-28.
- . « Prólogo ». *Guía de revistas culturales uruguayas (1895-1985)*, par Mario Barite et María Gladys Ceretta, Ediciones El Galeón, 1989, p. 5-7,  
<http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/bitstream/123456789/5610/6/Barite-y-otros-Guia.pdf>.
- San Román, Gustavo. « Sobre madres que trabajan ». *Insomnia*, n° 19, 1998, p. 21.
- Sarlo, Beatriz. « Intelectuales y revistas: razones de una práctica ». *América : Cahiers du CRICCAL*, vol. Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970, n° 9-10, 1992, p. 9-16, <https://doi.org/10.3406/ameri.1992.1047>.
- Sierra Neves, Carmen (de). *De la crise à la recherche d'une nouvelle identité nationale : les intellectuels en Uruguay : 1939-1975*. 1992. EHESS.
- Verani, Hugo. « Los comienzos: tres cuentos de Juan Carlos Onetti anteriores a El pozo ». *Hispanamérica*, vol. An 1, n° 2, décembre 1972, p. 27-34.
- . « Narrativa uruguaya contemporánea. Periodización y cambio literario. » *Revista iberoamericana*, vol. 160-161, juillet 1992.
- Visca, Arturo Sergio. *Aspectos de la narrativa criollista de*. Biblioteca Nacional de Uruguay, 1972.
- . *Nueva antología del cuento uruguayo*. Ediciones de la Banda Oriental, 1976.

## Analyse du discours

Maingueneau, Dominique. *Le contexte de l'oeuvre littéraire*. Dunod, 1993.

---. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Armand Colin, 2004, <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/le-discours-litteraire--9782200265960.htm>.

---. « Retour critique sur l'éthos ». *Langage et société*, n° 149, septembre 2014, p. 31-48.

Maingueneau, Dominique, et Frédéric Cossutta. « L'analyse des discours constitutifs ». *Langages*, vol. 29, n° 117, 1995, p. 112-25. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.3406/lgge.1995.1709>.

Martínez, Matías, et Michael Scheffel. *Introducción a la narratología: hacia un modelo analítico-descriptivo de la narración ficcional*. 1. ed, Las cuarenta, 2011.

Woerther, Frédérique. « Aux origines de la notion rhétorique d'éthos ». *Revue des Études Grecques*, vol. 118, n° 1, 2005, p. 79-116. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.3406/reg.2005.4607>.

## Apports théoriques sur le canon et le champ littéraire

Achugar, Hugo. *Caballo de Troya. Sobre relatos y olvidos*. Taurus, 2023.

Arnés, Laura. « Ficciones del género: Modos de leer, modos de enseñar, modos de escribir ». *ExLibris*, n° 4, 2015, p. 215-19.

Bloom, Harold. *El canon occidental. la escuela y los libros de todas las épocas*. Traduit par Damián Alou, Anagrama, 2006.

Borges, Jorge Luis. *El escritor argentino y la tradición*. 1951.

Bourdieu, Pierre. « Le champ littéraire ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, n° 1, 1991, p. 3-46, <https://doi.org/10.3406/arss.1991.2986>.

---. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Seuil, 1992.

Coquillat, Michèle. *La poétique du mâle*. Gallimard, 1982.

- Coto-Rivel, Sergio, et al. « Les corps des hommes, le corps de la nation: Introduction ». *Itinéraires*, n° 2019-2 et 3, novembre 2019. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.4000/itineraires.7127>.
- Courau, Thérèse. « Différenciation genrée du champ littéraire et valeur positionnelle du ré-investissement générique : l'exemple de " Quatrième version " de Luisa Valenzuela ». *Lectures du genre : Dissidences génériques et gender dans les Amériques*, n° 9, 2012, p. 47-55.
- Eagleton, Terry. *Literary theory: an introduction*. Univ. of Minnesota Press, 2008.
- Le Guin, Ursula K. « Le fourre-tout de la fiction, une hypothèse ». *Danser au bord du monde. Mots, femmes, territoires*, traduit par Hélène Collon, Éditions de l'éclat, 2020.
- Le Guin, Ursula K., et Aurélien Gabriel Cohen. « La théorie de la fiction-panier ». *Terrestres*, octobre 2018.
- Maradei, Guadalupe. « Mutabilidad de los cánones. Apuntes para una discusión ». *Telar*, décembre 2022, p. 55-67.
- Molloy, Sylvia. *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*. Presses Universitaires de France, 1972.
- . « La politique de la pose ». *Féminismes latino-américains en traduction. Territoires disloqués*, traduit par José González et Nadège Guilhem, L'Harmattan, 2020, p. 225-39.
- . *Las letras de Borges: y otros ensayos*. 1. ed, Beatriz Viterbo ed, 1999.
- Nochlin, Linda. « Pourquoi n'y-a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? » *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, édité par J. Chambon, traduit par O. Bonis, 1993.
- Zanetti, Susana. « Apuntes acerca del canon latinoamericano ». *Dominios de la literatura : Acerca del canon*, édité par S Cella, Losada, 1998.

## **Théories sur les rapports de pouvoir et les oppressions**

Althusser, Louis. « Idéologie et appareils idéologiques d'État. (Notes pour une recherche) ». *La Pensée*, n° 151, juin 1970.

Bakhtine/Volochinov, Mikhaïl. *Le Marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*. Éditions de Minuit, 1977.

Bhabha, Homi K. *Les lieux de la culture. Une théorie post-coloniale*. Payot, 2007.

Derrida, Jacques. *Séminaire La bête et le souverain*. Galilée, 2008.

Echeverría, Bolívar. *Crítica de la modernidad capitalista*. Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia, 2011.

---. *Modernidad y blanquitud*. Ediciones Era, 2010.

Fanon, Frantz. *Les damnés de la terre*. La Découverte, 2010.

---. *Pour la révolution africaine*. François Maspero, 1982.

Foucault, Michel. « Des espaces autres : Hétérotopies. Conférence au Cercle d'études architecturales (1967) ». *Dits et écrits*, vol. Tome IV (1954-1988), Gallimard, 1994, p. 752-62.

Fricker, Miranda. « Conceptos de injusticia epistémica en evolución. ISSN-e: 2255-3827 <https://dx.doi.org/10.76466> ». *Las Torres de Lucca. Revista internacional de filosofía política*, vol. 10, n° 19, 2021, p. 97-103.

Mills, Charles. « White ignorance ». *Race and Epistemologies of Ignorance*, édité par S. Sullivan et N. Tuana, SUNY, 2007.

Quijano, Aníbal. « Colonialidad y modernidad/racionalidad ». *Perú indígena*, vol. 13, n° 29, 1992, p. 11-20.

Rancière, Jacques. *Le partage du sensible: esthétique et politique*. Reproduit et Achevé d'imprimer en juin 2005, La Fabrique Eds, 2005.

Sartre, Jean-Paul. *L'existentialisme est un humanisme*. Nagel, 1946.

Scott, James C. *Domination and the arts of resistance*. Yale University Press.

## Genre

Butler, Judith. « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory ». *Theatre Journal*, vol. 40, n° 4, 1988, p. 519-31.

Connell, Raewyn. *Masculinités: enjeux sociaux de l'hégémonie*. Édité par Meoïn Hagège et Arthur Vuattoux, Éditions Amsterdam, 2022.

---. *Which Way is Up? Essays on Sex, Class and Culture*. Alien & Unwin, 1983.

Delphy, Christine. « Les uns derrière les autres ». *Classer, dominer : qui sont les autres?*, La fabrique éditions, 2008, p. 7-52, <http://www.cairn.info/classer-dominer--9782913372825-page-7.htm>.

Haraway, Dona. « Situated knowledge : the science question in feminism and the privilege of partial perspective ». *Feminist Studies*, vol. 14, n° 3, otoño 1988, p. 575-99.

Haraway, Donna, et al. « Les promesses des monstres : politiques régénératives pour d'autres impropres/inapproprié-e-s ». *Penser avec Donna Haraway*, Presses universitaires de France, 2012, p. 159-229.

---. « Savoirs situés: question de la science dans le féminisme et privilège de la perspective partielle ». *Manifeste cyborg et autres essais: sciences, fictions, féminismes*, édité par Laurence Allard et Delphine Gardey, traduit par Nathalie Magnan et Denis Petit, Exils, 2007. *K10plus ISBN*, [https://monoskop.org/images/1/13/Haraway\\_Donna\\_Le\\_Manifeste\\_cyborg\\_et\\_autres\\_essais\\_2007.pdf](https://monoskop.org/images/1/13/Haraway_Donna_Le_Manifeste_cyborg_et_autres_essais_2007.pdf).

Harding, Sara. « Rethinking Standpoint Epistemology : What is “Strong Objectivity”? » *Feminist epistemologies*, Routledge, 1993.

Le Doeuff, Michèle. *Le sexe du savoir*. Aubier, 1998.

---. « Women, reason, etc. » *Differences : a Journal of Cultural Studies*, vol. 2, 3, 1990.

Lomas, Carlos. *¿Todos los hombres son iguales? Identidades masculinas y cambios sociales*.

Paidós, 2003.

Mariño Teti, Lucía. « “Hay que ser hombres”. Masculinidades en el anarquismo durante las primeras décadas del siglo XX en Montevideo ». *Travesía*, vol. 24, n° 1, juin 2022, p. 51-80.

Millet, Kate. *La politique du mâle*. Stock, 1971.

Pateman, Carole. *Le contrat sexuel*. La Découverte, 2010.

Tabet, Paola. *La grande arnaque. Sexualité des femmes et échange économique-sexuel*.

L'Harmattan, 2004.

## **Genre, féminisme et représentations**

Brey, Iris. *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*. Éditions de l'olivier, 2020.

Courau, Thérèse. *Genre et politiques de l'énonciation : littératures, arts et cultures en Amérique latine (XX-XXIe)*. 2023. Université Toulouse Jean Jaurès, HDR.

---. « La escena de enunciación en la obra de Luisa Valenzuela: relaciones polémicas con los discursos dominantes y construcción de una identidad enunciativa antiautoritaria ». *Texto, contexto y postexto: aproximaciones a la obra literaria de Luisa Valenzuela*, édité par Gwendolyn Díaz et al., Univ., Inst. Internacional de Literatura Iberoamericana, 2010.

Deville, Hélène. *La famille dans la stratégie discursive féministe de Diamela Eltit*. 2022. UT2J, Thèse de doctorat, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-03616590>.

González, José. *Performatividad de la ficción en la novela argentina contemporánea : relaciones de género en Griselda Gambaro, Sylvia Molloy, Perla Suez*. 2016. Université Toulouse 2 Jean Jaurès, <https://theses.hal.science/tel-01516210v1>.



- Guilhem, Nadège. « Écrire l'épuisement du monde. Mugre Rosa de Fernanda Trías ». *Crisol. Escritures migrantes et mutantes dans les nouvelles littératures d'autrices latino-américaines*, n° 31, 2024, <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/642/724>.
- Lauretis, Teresa de. *Alicia ya no*. Traduit par Silvia Iglesias Recuero, Ediciones cátedra, 1992.
- Ostrov, Andrea. « Felisberto Hernández: un estudio del régimen de la mirada ». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 625-626, 2002.
- Palaisi, Marie-Agnès, éditeur. *Entre textos y crítica. Performatividad de género en la literatura hispanófono del siglo XXI*. Mare & Martin, 2021.
- . *Les romans de María Luisa Puga: lire et écrire le genre*. l'Harmattan, 2022.
- Soriano, Michèle, et Annick Mangin. « Actualité de Silvina Ocampo. Reconnaissance tardive d'un discours littéraire précurseur ». *Offrande à Eva Golluscio, une Argentine à Toulouse. Allers-retours transocéaniques*, édité par Milagros Ezquerro, L'Harmattan, 2021.

## **Genre, féminisme et oppressions**

- Amorós, Celia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Antrophos, 1991.
- Babcock, Linda, et Sara Laschever. *Women Don't Ask: Negotiation and the Gender Divide*. Princeton University Press, 2004. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.1515/9781400825691>.
- Back, Camille. *To(o) Queer the Writer". Contributions et effacement de Gloria Anzaldúa lors de l'émergence de la théorie queer*. 2022. Université Sorbonne Nouvelle.
- Beck-Gernsheim, Elisabeth. *La reivención de la familia: en busca de nuevas formas de convivencia*. Paidós, 2003.
- Bourdieu, Pierre. *La domination masculine*. Seuil, 1998.

Garland-Thomson, Rosemarie. « Misfits: a materialist disability concept ». *Hypatia*, vol. 26, n° 3, p. 2011.

Ludmer, Josefina. « Les astuces du faible ». *Féminismes latino-américains en traduction*.

*Territoires dis-loqués*, traduit par Laurence Mullaly, L'Harmattan, 2020, p. 41-60.

---. « Las tretas del débil ». *La sartén por el mango*, édité par Patricia Elena González et Eliana Ortega, Huracán, 1985.

Lugones, María. « La colonialité du genre ». *Les cahiers du CEDREF*, n° 23, 2008, p. 46-89.

*DOI.org (Crossref)*, <https://doi.org/10.4000/cedref.1196>.

Molineux, Maxine. « “No god, no boss, no husband !”. Anarchist feminism in Nineteenth century Argentina ». *Women's movement in international perspective : Latin america and beyond*, 2003, p. 13-37.

Richard, Nelly. « Qué es un territorio de intervención política? » *Por un feminismo sin mujeres*. *Fragmentos del Segundo Circuito de Disidencia Sexual*, édité par AA.VV., CUDS, 2011.

## **Genre, famille et hétérosexualité**

Delsing, Riet. « La familia : el poder del discurso : Aproximaciones a la familia ». *Proposiciones*. *Aproximaciones a la familia*, n° 26, juillet 1995.

Falquet, Jules. « Le couple, ce douloureux problème ». *Actes du 5<sup>e</sup> colloque international d'études lesbiennes « Tout sur l'amour (sinon rien) »*, 2006, p. 17-38, <http://julesfalquet.com/wp-content/uploads/2018/06/Le-couple-ce-douloureux-problème.pdf>.

Goldman, Emma. *Amor y matrimonio*. 1911.

Jelin, Elizabeth. *Pan y afectos: la transformación de las familias*. Fondo de Cultura Económica, 2010, <https://catedralibrets.files.wordpress.com/2015/05/jelin-pan-y-afectos.pdf>.

Pietrak, Mariola. *Hacia la pos/familia: representaciones de la familia en siete autoras argentinas (1981-2013): Marta Traba, Matilde Sánchez, Laura Alcoba, Raquel Robles, Ángela Urondo Raboy, Patricia Suárez, Florencia Abbate*. Universidad Maria Curie-Sklodowska de Lublin ; Padilla Libros Editores y Libreros, 2018.

Rich, Adrienne. « La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne ». *Nouvelles Questions Féministes*, n° 1, mars 1981, p. 15-43.

## **Culture et représentation**

Arruda, Ángela. « Imaginario social, imagen y representación social ». *Revista Cultura y Representaciones Sociales*, vol. 15, n° 29, septembre 2020, p. 37-62.

Arruda, Angela, et Martha Alba de. *Espacios imaginarios y representaciones sociales: aportes desde Latinoamérica*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 2007.

Barthes, Roland. *Mythologies*. Éditions du Seuil, 1957.

Benjamin, Walter. *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Traduit par Frédéric Joly, Éd. Payot & Rivages, 2013.

Caplan, Raúl. *Liberté et contrainte dans l'oeuvre romanesque de Leo Maslíah Littératures*. 2014. Université d'Angers.

Castillo-Berchenko, Adriana. « L'image du train dans la littérature latino-américaine. Étude de trois cas : J. L. Borges, A. Roa Bastos et J. Cortázar narrateurs du Río de la Plata ». *Cahiers d'études romanes*, vol. 10, 2004, p. 221-27.

Castoriadis, Cornélius. *L'institution imaginaire de la société*.

Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Seuil, 1967.

Goffman, Erwing, et Erwing Goffman. *La présentation de soi*. Ed. de Minuit, 1996.

John, Juliet, éditeur. *Dickens and modernity*. D.S. Brewer, 2012.

Lefebvre, Henri. *La vie quotidienne dans le monde moderne*. Gallimard, 1968. Digitized by the Internet Archive in 2019 with funding from Kahle/Austin Foundation.

Loy, Benjamin. « La novela (post-)global como trampa: Kentukis (2018) de Samantha Schweblin ». *Post-Global Aesthetics. Latin American Literatures in the World*, édité par Gesine Müller, De Gruyter, 2023, p. 223-45.

Órtiz Hernán, Sergio. « El ferrocarril en la literatura y el arte cinematográfico ». *n/s*, <https://www.docutren.com/historiaferroviaria/Alicante1998/pdf/77.pdf>.

Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América latina : literatura y política en el siglo IX*. CLACSO, 2021.

Staszak, Jean-François. « L'espace domestique : pour une géographie de l'intérieur ». *Annales de Géographie*, n° 620, 2001, p. 339-63.

Waisman, Sergio. *La estética de la irreverencia*. Traduit par Marcelo Cohen, 2005.

# TABLE DES MATIERES

|                                                                                                                     |            |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>RESUME</b>                                                                                                       | <b>5</b>   |
| <b>REMERCIEMENTS</b>                                                                                                | <b>7</b>   |
| <b>REMERCIEMENTS</b>                                                                                                | <b>9</b>   |
| <b>SOMMAIRE</b>                                                                                                     | <b>11</b>  |
| <b>INTRODUCTION</b>                                                                                                 | <b>17</b>  |
| 1. CADRE HERMENEUTIQUE                                                                                              | 18         |
| 2. CHOIX DU CORPUS                                                                                                  | 26         |
| 3. POSITIONNEMENT                                                                                                   | 32         |
| 4. HYPOTHESE ET ANNONCE DU PLAN                                                                                     | 34         |
| <br><b><u>CHAPITRE 1. DES ECRIVAINES DANS LE CHAMP LITTERAIRE URUGUAYEN MASCULINISTE</u></b>                        |            |
| <b><u>DE LA SECONDE MOITIE DU XX<sup>E</sup> SIECLE</u></b>                                                         | <b>37</b>  |
| <br><b>PARTIE 1. LE CHAMP LITTERAIRE URUGUAYEN DU XX<sup>E</sup> SIECLE : « UNE VIOLENCE SYMBOLIQUE COURTOISE »</b> |            |
|                                                                                                                     | <b>43</b>  |
| 1. LE DEBUT DU XX <sup>E</sup> SIECLE : HERITAGE ET CONTINUITE                                                      | 43         |
| 2. LA GENERACION CRITICA : ESPRIT CRITIQUE OU MYTHE DISCURSIF ?                                                     | 51         |
| 3. LES REVUES ET LE CHAMP : DE NOUVEAUX RESEAUX DISCURSIFS ?                                                        | 62         |
| 4. LES ECRIVAINES DE LA <i>GENERACION CRITICA</i> : « UNA CONFRATERNITE NEGOCIEE »                                  | 71         |
| <b>PARTIE 2. ARMONIA SOMERS. L'ANECDOTIQUE EST POLITIQUE</b>                                                        | <b>83</b>  |
| 1. UNE ECRIVAINES DANS LA SOCIETE PATRIARCALE                                                                       | 83         |
| 2. UNE FEMME QUI ECRIT : RECEPTION EN MILIEU MASCULINISTE                                                           | 90         |
| <br><b><u>CHAPITRE 2. ÉCRIRE LE TEMPS PRÉSENT. LA MODERNITÉ CAPITALISTE ET</u></b>                                  |            |
| <b><u>HÉTÉROPATRIARCALE : UN RÉFÉRENT À DÉPLACER</u></b>                                                            | <b>103</b> |
| <br><b>PARTIE 1. VIE MODERNE ET IMAGINAIRE COLLECTIF : LA TECHNIQUE</b>                                             | <b>109</b> |
| 1. LA MODERNITE : UNE QUESTION DE REPRESENTATION(S)                                                                 | 110        |
| 2. L'ESPACE DE LA MODERNITE : UN ESPACE SOUS TENSION                                                                | 113        |
| 3. LE TRAIN : UN TROPE RECONFIGURE                                                                                  | 117        |
|                                                                                                                     | 305        |

|                                                                                        |            |
|----------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 4. LE TRAMWAY : ANCRAGE CONTEXTUEL ET AFFECTIF                                         | 125        |
| <b>PARTIE 2. VIOLENCES SYSTEMIQUES : DOMINATION MASCULINE ET DOMINATION BOURGEOISE</b> | <b>131</b> |
| 1. MODERNITE VIOLENTE                                                                  | 131        |
| 2. LA FAMILLE : APPAREIL IDEOLOGIQUE DE LA MODERNITE                                   | 133        |
| 3. CORPS ET « VALEUR PAR LE TRAVAIL »                                                  | 142        |
| 4. LE MODELE BOURGEOIS                                                                 | 152        |

## **CHAPITRE 3. VOIX NARRATIVES, VOIES DES POSSIBLES 161**

### **PARTIE 1. LA PREMIERE VERSION DE *LA MUJER DESNUDA* : DENATURALISER LE CADRE NORMATIF**

#### **MASCULIN(ISTE) 169**

|                                               |     |
|-----------------------------------------------|-----|
| 1. CONFUSION DES VOIX ET CADRE RATIONNALISANT | 169 |
| 2. LES ANECDOTES : UN EXCES (QUI A) DU SENS   | 178 |

#### **PARTIE 2. LA VOIX NARRATIVE DANS LA DEUXIEME VERSION PUBLIEE DE *LA MUJER DESNUDA* : LA CREATION D'UN ESPACE-FRONTIERE 185**

#### **PARTIE 3. (DE-)JOUER LA RATIONALITE. COMPARER CE QUI N'EST PAS COMPARABLE POUR DEFAIRE LE SENS (UNIQUE) 197**

|                                                     |     |
|-----------------------------------------------------|-----|
| 1. RENDRE COMPTE DU REEL                            | 198 |
| 2. S'EXTRAIRE DU REEL                               | 201 |
| 3. ACCUMULATION ET OUVERTURE DU CHAMP DES POSSIBLES | 203 |

#### **PARTIE 4. DE JE EN JEU : LE NARRATEUR INCARNE COMME AUTRE INADAPTABLE 205**

|                                                       |     |
|-------------------------------------------------------|-----|
| 1. MISE EN SCENE DE LA PERSPECTIVE PARTIELLE          | 205 |
| 2. PENSEE FLEUVE ET DEHIERARCHISATION DES EXPERIENCES | 215 |

## **CHAPITRE 4. LE SYSTÈME DES PERSONNAGES : UN RÉSEAU (CONTRE-)HÉGÉMONIQUE 227**

### **PARTIE 1. OCCUPER L'ESPACE : ENJEUX DES REPRESENTATIONS ET ROLE DES PROTAGONISTES 233**

|                                                    |     |
|----------------------------------------------------|-----|
| 1. L'ESPACE NARRATIF                               | 233 |
| 2. OCCUPATION DE L'ESPACE : UNE REPARTITION GENREE | 237 |

#### **PARTIE 2. DES PROTAGONISTES INAPPROPRIES 241**

|                                                         |     |
|---------------------------------------------------------|-----|
| 1. UN PROTAGONISTE (IN-)APPROPRIE : INCARNER LA PARODIE | 241 |
| 2. L'HISTORICITE DU MYTHE DU « FEMININ »                | 243 |

#### **PARTIE 3. LA FAMILLE 253**

|                                                                                     |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. LA FAMILLE : « APPAREIL IDEOLOGIQUE » DU SYSTEME HETEROPATRIARCAL ET CAPITALISTE | 253 |
| 2. L'ESPACE FAMILIAL, LE FOYER OPPRESSIF                                            | 255 |

|                                                               |            |
|---------------------------------------------------------------|------------|
| 3. UN CAS (PAS SI) PARTICULIER DE VIOLENCE : LE VIOL CONJUGAL | 261        |
| <b>CONCLUSION</b>                                             | <b>275</b> |
| <b>BIBLIOGRAPHIE</b>                                          | <b>283</b> |
| ŒUVRES DU CORPUS DE TRAVAIL                                   | 283        |
| AUTRES ŒUVRES ECRITES PAR ARMONIA SOMERS                      | 283        |
| PUBLICATIONS RECENTES (POSTHUMES) :                           | 284        |
| ARTICLES SUR ARMONIA SOMERS                                   | 284        |
| ŒUVRES LITTERAIRES ET CINEMATOGRAPHIQUES                      | 291        |
| CRITIQUES ET REVUES URUGUAYENNES D'EPOQUE                     | 291        |
| CHAMP LITTERAIRE URUGUAYEN                                    | 292        |
| ANALYSE DU DISCOURS                                           | 296        |
| APPORTS THEORIQUES SUR LE CANON ET LE CHAMP LITTERAIRE        | 296        |
| THEORIES SUR LES RAPPORTS DE POUVOIR ET LES OPPRESSIONS       | 298        |
| GENRE                                                         | 299        |
| GENRE, FEMINISME ET REPRESENTATIONS                           | 300        |
| GENRE, FEMINISME ET OPPRESSIONS                               | 301        |
| GENRE, FAMILLE ET HETEROSEXUALITE                             | 302        |
| CULTURE ET REPRESENTATION                                     | 303        |
| <b>TABLE DES MATIERES</b>                                     | <b>305</b> |





**Titre :** Irréférences de la fiction: pour une lecture politique des deux premiers romans d'Armonía Somers

**Mots clés :** Armonía Somers, Uruguay, Modernité, Irréférence, Genre, Littérature

**Résumé :** L'objectif de cette thèse est de réhabiliter les enjeux philosophico-politiques que nous considérons centraux dans l'œuvre d'Armonía Somers et dont l'absence dans les travaux critiques et académiques est un cas d'injustice épistémique.

La première partie de la thèse est dédiée à l'étude du champ littéraire uruguayen dans lequel s'inscrit Armonía Somers. À partir de l'étude des revues, nous démontrons que, sous couvert de bienveillance et d'ouverture, le champ littéraire uruguayen à l'époque de la « Génération critique » (Rama) reste largement dominé par un fonctionnement masculiniste. Nous nous concentrons ensuite sur la réception critique et académique des œuvres d'Armonía Somers. Cet état de la recherche nous permet d'identifier des disparités de réception significatives mais aussi l'absence de lecture politique des œuvres de Somers. Celle-ci fait écho à l'exclusion systématique des femmes des discours constitutifs (philosophique et politique). Le caractère systématique de cette exclusion est l'élément qui justifie la lecture politique que nous proposons, que nous présentons comme une forme de réparation et qui s'inscrit dans une généalogie de travaux de chercheurs·euses qui travaillent depuis les féministes et gender studies.

Dans la deuxième partie de la thèse, nous abordons le cadre générique des œuvres avec l'hypothèse qu'Armonía Somers utilise la fiction comme stratégie de détournement de l'exclusion des discours constitutifs. Nous démontrons qu'elle déborde le cadre générique canonique qui veut diviser les discours fictionnel, philosophique et politique et, qu'à l'instar d'autres écrivain·e·s de la même période, elle utilise la fiction pour proposer une réflexion philosophico-politique. Les déplacements opérés, associés à une série de tropes de la modernité, ancrent les œuvres de notre corpus dans un contexte particulier que nous désignons comme modernité capitaliste et hétéro-patriarcale. Le positionnement critique de Somers, mis en évidence par le cadre générique, est confirmé par le détournement de ces tropes qui impulse une désorganisation de la normalité instituée. Nous concentrons nos analyses autour de trois éléments que nous considérons centraux dans le discours de la modernité et dans le positionnement critique que développe Armonía Somers dans ses œuvres : la technique dont la violence contrecarre le mythe du progrès auquel elle est généralement associée, le modèle bourgeois qui implique à la fois la domination masculine et la domination bourgeoise, l'hypocrisie de la morale.

Dans les deux dernières parties, nous allons au plus près du texte et observons, à partir des éléments propres à la fiction que sont les voix narratives et les personnages, les stratégies de désorganisation qu'Armonía Somers met en place.

La troisième partie est consacrée à l'étude de la scénographie qui met en évidence des scènes de parole alternatives qui déstabilisent le canon compris comme appareil idéologique du système capitaliste et hétéro-patriarcal. Nous identifions les différentes stratégies narratives des deux versions de *La mujer desnuda* et de *De miedo et miedo...* et postulons une indépendance croissante par rapport au cadre normatif de référence qui finit par (dé-)jouer la rationalité et la morale avec une voix inadaptée et inadaptable.

Dans la quatrième partie, nous analysons le déploiement de nouveaux imaginaires permis par le cadre générique et la scénographie et incarnés par des protagonistes inappropriés. Nous poursuivons l'analyse du système des personnages avec la famille qui, en tant que micro-organisation sociale présente dans les deux œuvres de notre corpus, condense les enjeux et problématiques travaillés jusqu'alors. Enfin, nous élargissons la focale et réfléchissons à la manière dont les personnages des œuvres participent d'une réflexion ontologique qui se veut incarnée et politique.

**Title:** Fiction's irreverence: for a political reading of Armonía Somers's two early novels

**Key words:** Uruguay, Armonía Somers, Modernity, Irreverence, Gender, Literature

**Abstract:** The aim of this work is to rehabilitate the philosophical-political issues that we consider central in the novels of Armonía Somers, and whose absence from critical and academic works is a case of epistemic injustice.

The first part is dedicated to the study of the Uruguayan literary field in which Armonía Somers is embedded. Based on a study of reviews, we demonstrate that, under the pretext of benevolence and openness, the Uruguayan literary field during the "Generación crítica" (Rama) remains largely dominated by masculinist dynamics. We then focus on the critical and academic reception of Armonía Somers' works. This state of research enables us to identify significant disparities in reception, but also the absence of a political reading of Somers' works. The latter echoes the systematic exclusion of women from constitutive (philosophical and political) discourses. The systematic nature of this exclusion is the element that justifies the political reading we propose, which we present as a form of reparation and which is part of a genealogy of works by researchers working since feminist and gender studies.

In the second part, we approach the generic setting of the novels with the hypothesis that Armonía Somers uses fiction as a strategy for circumventing the exclusion of constitutive discourses. We demonstrate that she keeps away from the canonical generic setting that divides fictional, philosophical and political discourses and, like other writers of the same period, uses fiction to propose a philosophical-political reflection. These displacements, combined with a series of tropes of modernity, anchor these novels in a particular context, which we refer to as capitalist and heteropatriarchal modernity. Somers's critical positioning, highlighted by the generic setting, is confirmed by the reinterpretation of these tropes, which impels a disorganization of instituted normality. We will focus our analysis on three elements that we consider central in the discourse of modernity and in the critical positioning developed by Armonía Somers in her novels: technique, whose violence thwarts the myth of progress with which it is generally associated; the bourgeois model, which implies both male and bourgeois domination; and the hypocrisy of morality.

In the last two sections, we take a closer look at the text, using the fictional elements of narrative voices and characters to observe the strategies of disorganization that Armonía Somers elaborates.

The third part is devoted to a study of the scenography, which highlights alternative scenes of speech that destabilize the canon understood as the ideological apparatus of the capitalist and heteropatriarchal system. We identify the different narrative strategies of the two versions of *La mujer desnuda* and *De miedo et miedo...* and postulate a growing independence from the normative frame of reference that ends up thwarting rationality and morality with an unsuitable and unadaptable voice.

In the fourth part, we analyze the deployment of new imaginaries enabled by the generic setting and scenography and embodied by inappropriate protagonists. We continue our analysis of the character system with the family, which, as a social micro-organization present in the two novels, condenses the issues and problematics worked on up to now. Finally, we broaden the focus to consider how the characters in the works are part of an ontological reflection that is both embodied and political.