

JUAN EMAR ET SES MUSES : QUELLE ANDROGYNIE CRÉATRICE ?

Stéphanie DECANTE ARAYA
Université Paris X-Nanterre, CRIIA (EA 369)

« *Vous voulez ressembler aux Muses: inspirez, mais n'écrivez pas* »

Je me propose ici d'analyser les formes et fonctions assignées au féminin dans l'imaginaire, la pratique et la représentation du processus créateur, considérant que la délimitation des sphères du savoir et de l'agir ont tendu à l'en exclure. Dans ce cadre, la figure de la muse inspiratrice, traditionnellement accouplée à celle du génie créateur, offre une solution ambiguë qui tend à reproduire un imaginaire de la domination. Des travaux récents ont montré combien analyser cet imaginaire sous le prisme du genre a une portée qui va bien au-delà de préoccupations unilatérales, dans la mesure où cette démarche permet de « déconstruire les notions foncièrement sexuées de génie, de talent ou de renommée dont les effets institutionnels, symboliques et professionnels, s'avèrent essentiels pour les artistes – hommes et femmes » (SOFIO *et al.*, 2007 : 13).

Les muses : entre embrayeurs paratopiques privilégiés et modalité de l'androgynie féconde

Dans son essai *La paratopie créatrice*, Dominique Maingueneau évoque tangentiellement la dimension socio-sexuée de la représentation du processus créateur (MAINGUENEAU, 2004 : 99-102 ; 104-105), mais c'est dans un essai précédent au titre suggestif (*Féminin fatal*, 1999) qu'il analyse plus profondément cette dimension cruciale. Selon lui, la femme apparaît dans la littérature comme bien autre chose qu'un simple thème, mais comme « l'opérateur même de l'élaboration artistique » (MAINGUENEAU, 1999 : 87). Il analyse ainsi la fonction de la représentation de la femme – sous les traits de la muse ou de la femme fatale – comme embrayeur paratopique, dont le rôle est de valider la scénographie de l'Œuvre et de permettre l'institution de l'Auteur.

Le surgissement de la femme fatale dans le monde de l'Homme est inséparable du surgissement de l'Œuvre dans le monde : en élaborant ses spectacles de mort, l'Artiste construit aussi l'espace qui lui permet de se constituer comme Auteur (MAINGUENEAU, 1999 : 88).

Il traduit ainsi une logique selon laquelle le processus créateur relève d'une complémentarité dissymétrique, au service d'un Auteur, hypostasié derrière un masculin universel. Dans ce cadre, la dialectique de la paratopie créatrice comporte une dimension socio-sexuée, impliquant la nécessité de « parcourir un cercle dans lequel la Femme est comprise comme médiation » (MAINGUENEAU, 1999 : 141), donc réduite à une abstraction et une appropriation, comme c'est le cas de la muse :

La « voix » de la Muse ne peut se dire qu'entre guillemets, dans l'écart qui la fait invoquer mais jamais se manifester, jamais s'incarner dans un sujet parlant qui en serait le garant.

Elle n'advient que « domestiquée », intégrée à l'économie d'une Œuvre qui participe à sa façon de l'ordre du monde. (MAINGUENEAU, 1999 : 131)

C'est cette même concomitance entre exclusion des femmes réelles et appropriation du féminin (FRAISSE, 1996 : 22) qu'observe Daniel Fabre dans les biographies et représentations littéraires, en posant que les écrivains de la période qui va du romantisme au surréalisme ont posé la nécessité absolue de s'approprier symboliquement les pouvoirs génésiques des femmes pour donner naissance à leur œuvre (FABRE, 2000). Après avoir évoqué ce principe de la fécondité spirituelle qui veut que « l'homme qui écrit est censé, depuis fort longtemps en Europe, 'mettre au monde' ses textes et ses livres », selon un topique bien connu, Fabre dégage quatre figures biographiques – figures dans lesquelles le vivre et l'écrire se révèlent inséparables – de ce qu'il nomme « l'androgynie féconde ». Il aborde ainsi successivement la figure de la fusion frère-sœur (ou « eros philadelphe »), celle de la conversion hystérique (dont Flaubert offre un cas exemplaire), celle de la relation homosexuelle et celle de l'amour fou, propre au surréalisme. Il voit dans cette dernière figure une forme de l'amour transgressif qui, aux antipodes du couple traditionnel, se trouve sublimé par une rencontre extatique, catalyseur de l'écriture.

On remarquera la convergence et les affinités entre le concept de paratopie créatrice dans sa dimension sexo-symbolique et celui d'androgynie féconde. Si ce dernier se limite à une approche sociologique de la pratique littéraire, le concept de Maingueneau ouvre la voie à une analyse textuelle plus poussée, depuis la pragmatique du discours. Je proposerai ici d'enrichir mutuellement ces deux approches en suggérant la notion d'« androgynie créatrice ». Plus que compenser la mise à l'écart du cas de la femme auteur en interrogeant la validité, pour celle-ci, de cet imaginaire dissymétrique de l'androgynie – ce que Fabre suggère de faire à la fin de son article (FABRE, 2000) –, je souhaite me pencher sur la dimension sexo-symbolique de la représentation de ce processus créateur pour en creuser les implications et en explorer les éventuelles nuances. Plus encore, il m'importe de me situer à une période – celle des avant-gardes – qui pourrait signifier un tournant, une rupture, dans le dispositif mis en évidence par Fabre et Maingueneau.

Sans doute le surréalisme est-il le mouvement artistique qui, au XXe siècle, a le plus célébré la femme. Celle-ci a été source d'inspiration pour la majorité des œuvres produites par le mouvement : muse, femme-enfant, hystérique, femme fatale, ou amante, la femme semble avoir occupé une place privilégiée dans la poésie et la peinture surréalistes. Cela s'accompagne d'une exacerbation du rôle symbolique de la sexualité dans le processus créateur où « se tresse libération du langage et libération de l'amour » (FABRE, 2000). Cependant, cette célébration, qui fait de la femme une inépuisable source d'inspiration de la vie créatrice de l'homme artiste, a tendu à éclipser le rôle très actif que les femmes artistes ont joué au sein du mouvement (CHADWICK, 2002). En outre, le projet surréaliste, utopie sociale et artistique dans laquelle la libération de la sexualité joue un rôle essentiel, marque rapidement le pas, laissant voir un certain nombre de limites et de contradictions, dues en grande partie à l'atavisme de modèles et stéréotypes traditionnels du féminin. Il s'agira ici d'explorer ces imaginaires et leurs inflexions à une époque charnière.

Reprenant les théories et propositions méthodologiques de Christine Planté, qui voit dans le XIXe siècle une période de « redéfinition simultanée des rapports et des modèles de sexe, et de la littérature dans sa hiérarchie des genres » (PLANTÉ, 2003 : 127-136), je me propose à mon tour de voir, au cours de la période des avant-gardes, l'émergence d'autres modèles du processus créateur, en relation concomitante avec celle d'autres modèles de genre, c'est-à-dire, de relations, matérielles et symboliques, entre les sexes. Plus précisément, dans le

Decante Araya, Juan Emar et ses muses : quelle androgynie créatrice ?

contexte avant-gardiste latino-américain, période de mutations et de ruptures, je me propose d'aborder l'œuvre de Juan Emar. Je verrai chez cet auteur l'exemple de négociations originales qui impliquent à la fois d'autres modèles de relations entre les sexes et d'autres conceptualisations de la littérature – d'autres représentations du processus créateur – en particulier en ce qui concerne le rôle de l'inspiration dans celui-ci. Ce sont d'intenses débats théoriques au sujet de l'inspiration qui ont divisé trois auteurs phares des avant-gardes que sont André Breton (1896-1966), Vicente Huidobro (1893-1938) et Juan Emar (1893-1964). Ce débat transatlantique, qui s'est exprimé à travers des manifestes et articles polémiques, à la fin des années 1920, trouve, à mon sens, une traduction dans les œuvres en prose de ces trois auteurs, en particulier dans la représentation de la femme et le rôle qui lui est assigné dans le processus créateur.

Nous observerons donc les représentations et attributs assignés au féminin et au masculin dans des œuvres de ces trois auteurs, mettant en évidence que les romans et nouvelles de Juan Emar laissent entrevoir, d'une part, une conception singulière du rôle de l'inspiration et, d'autre part, un certain déplacement des stéréotypes du génie et de la muse qui permet d'envisager d'autres rôles – une autre dissymétrie – dans une collaboration active. Ce cas laisse donc supposer que cette évidence de la subordination de la muse au génie n'est pas si universelle, et que l'on peut envisager des relations plus apaisées de collaboration entre le génie (l'Auteur) et sa muse, qu'elle prenne les traits de l'épouse soumise ou de la femme fatale. On explorera ainsi la façon dont Juan Emar met en scène des couples où les deux membres partagent une part active dans le processus créateur.

Juan Emar et ses traits paratopiques

« Auteur excentrique » (Teiller), « être extravagant » (Lizama), « rara avis » (Lastra), « électron libre » (Zambra), « Chilien qui en a marre de tout » (Brodsky), sont autant de qualificatifs qui ont contribué à faire de Juan Emar un auteur inclassable, aussi fascinant que difficile à situer¹. Cette exacerbation du stéréotype de l'auteur exceptionnel, tant par sa trajectoire que par son œuvre, a jalonné l'histoire de sa réception critique, signifiant un certain manque à dire face à une œuvre monumentale qui demeure méconnue. Elle trouve sa formulation la plus grandiloquente sous la plume du surréaliste chilien Braulio Arenas : « orbite excentrique digne de celle d'une comète consciemment vagabonde » (ARENAS, 1979)².

L'exception de Juan Emar se tisse à partir d'une dissidence première, marquée par l'adoption d'un pseudonyme qui a été glosé à l'envi, au point de faire corps avec la construction de la figure du Juan Emar critique d'art et écrivain. Álvaro Yáñez Bianchi, descendant d'une famille patricienne chilienne, fils d'un grand avocat fondateur et propriétaire du prestigieux quotidien *La Nación*, a cultivé l'image publique d'un être inadapté, rebelle, anticonformiste, en conflit permanent avec son milieu. Selon Maingueneau, la paratopie s'élabore dans la singularité d'une rupture avec l'arbre généalogique (MAINGUENEAU, 2005 : 88). Ainsi, à travers la tension entre pseudonyme et patronyme, Emar s'écarte du réseau patrimonial ; première manière de déclarer « mon groupe (social) n'est pas mon groupe ». La prise de distances face aux valeurs familiales (catholiques, conservatrices, nationalistes) se trouve redoublée par la sémantique même du pseudonyme « Juan Emar », dérivé de l'expression française « J'en ai marre ». Soledad Traverso place ce

¹ Pour une révision de la réception critique de Juan Emar, Cf. CANSECO JEREZ (1989) et LASTRA (1997).

² « órbita excéntrica como la de un cometa conscientemente vagabundo ». C'est nous qui traduisons.

choix sous le signe d'un malaise existentiel, qu'elle exprime d'ailleurs en des termes qui rappellent les traits de la paratopie :

[...] el origen del hastío en Emar es justamente vivir en un mundo basado en la falsedad, en el cual no puede creer y que rechaza y, del cual, sin embargo, no puede escapar (TRAVERSO, 1999 : 145).

Le caractère bilingue du pseudonyme est en étroite relation avec la trajectoire vitale et artistique de Yáñez. Il adopte celui-ci dans sa version française (Jean Emar) en 1923, au retour d'un séjour en France où il est en étroit contact avec des artistes qui, ayant fréquenté Juan Gris, Picasso et Derain, fonderont, dès leur retour au Chili, le groupe Montparnasse³. Il l'utilise ensuite dans sa variante hispanique (Juan Emar) pour signer ses « Notas de arte » (1923-27), série d'articles qui utilisent la tribune de *La Nación*, tant pour faire connaître les dernières tendances artistiques européennes, exposer et défendre les postulats cubistes, expressionnistes et fauvistes, que pour fustiger le caractère sclérosé de l'académisme pictural chilien.

Si la critique a abondamment souligné le rôle de ce « passeur culturel » qui multiplie les voyages entre un continent et l'autre (CANSECO JEREZ, 1889 : 18-21 ; LASTRA, 1997), on a peu considéré une seconde dissidence – pourtant caractéristique des avant-gardes hispano-américaines (OSORIO, 1988 : IX-XXXVIII) – qui touche à une prise de position critique face aux avant-gardes européennes elles-mêmes. En effet, il convient de considérer à quel point, de même que son compatriote Vicente Huidobro (bien que d'une autre manière et par d'autres voies), Juan Emar a exprimé une certaine dissidence envers le futurisme, le surréalisme et André Breton, en particulier. Je précise « d'une autre façon » car cette dissidence, à la différence de celle de Huidobro, ne s'est pas proclamée haut et fort à travers une prolifération de manifestes provocateurs et polémiques – en particulier par son « Manifeste, manifestes », publié en 1925 à Paris (MÉNARD, 2008 ; OSORIO, 1988 : 176-186). Entre 1927 et 1934, le silence critique de Juan Emar semble se concentrer et se condenser ; il trouvera une compensation magistrale dans la publication d'une œuvre foisonnante : trois romans (*Ayer*, *Miltín 34* et *Un año*) publiés en 1934; et un recueil de nouvelles, intitulé *Diez*, publié en 1937.

Un dernier trait paratopique marque la trajectoire artistique de Juan Emar, successivement peintre, critique d'Art et écrivain. Désireux de se former comme peintre, il voyage à Paris, période à laquelle il assume son patronyme ; son retour au Chili l'oriente vers la théorie et la critique d'Art, expérience qui lui attirera les foudres de son milieu puis un certain mépris et qui sera finalement reconvertie, dans un effort compensatoire face à ces deux carrières frustrées, en une monumentale œuvre en prose. Je fais ici allusion non seulement aux œuvres citées plus haut mais également à *Umbral*, œuvre posthume et majeure de plus de 5000 pages, authentique « délire mathématico-métaphysique » (ANGUITA, 1977) marqué par l'ésotérisme et qui, au-delà de son défi iconoclaste face aux codes de représentation réalistes – alors en vigueur et largement dominants dans la production littéraire de l'époque – se caractérise par un sens de l'humour aussi irrésistible que décapant.

Paratopie familiale, sociale, géographique, théorique et artistique, je propose de suivre le fil de ces dissidences et négociations en étudiant le positionnement de Juan Emar dans le

³ Il s'agit de Luis Vargas Rosas, Henriette Petit, José Perotti, Camilo Mori et les frères Ortiz de Zárate. Yáñez les a fréquentés, s'adonnant à la peinture lors de son séjour à Paris, alors qu'il remplissait, entre 1919 et 1923, la fonction de Premier Secrétaire de l'Ambassade du Chili. (CANSECO JEREZ, 1989)

champ littéraire de l'époque, sa prise de position dans les débats concernant la création artistique d'avant-garde, le processus de l'institution de son œuvre et le traitement de la figure de la muse dans ses nouvelles et romans.

Étudier ces interrelations consiste à reprendre les théories de Maingueneau selon lesquelles la paratopie créatrice consiste en un « processus en boucle paradoxale : la doctrine esthétique de l'auteur se constituant en même temps que l'œuvre dont elle est censée être le produit (MAINGUENEAU, 2004 : 122). La figure de la muse et les modalités de son incarnation valent alors comme embrayeurs paratopiques, dans la mesure où, combinant de manière surprenante deux stéréotypes traditionnellement antagoniques, en grande mesure hérités du Modernisme littéraire – celui de l'ange au foyer *contenu* dans et par l'institution du mariage, et celui de la femme fatale –, il élabore une figure de muse à la mesure de son projet artistique, décalé, à la charnière entre Modernisme et Avant-gardisme. En outre, à partir de cette ligne de démarcation et de ses paradoxes, Emar cultive une conception de l'acte créateur où la muse se fait épouse puis compagne, co-participante, sujet incarné et actif qui contribue matériellement et de façon décisive au processus créateur.

Les avant-gardes et leurs muses : femmes d'artiste ou femmes artistes

L'image de la femme occupe une place centrale dans la production artistique des avant-gardes. Cependant, cette hyperinflation symbolique du féminin ne s'est pas soldée par une reconnaissance du rôle bien concret de la femme en tant qu'artiste. Cette contradiction a été dénoncée par plusieurs critiques (CHADWICK, 2002 ; COLVILLE, 1999 ; BONNET, 2006) qui ont montré combien les femmes surréalistes ont été frustrées dans leur vocation et leur trajectoire artistiques, reléguées bien souvent au simple rôle d'accompagnatrices⁴. Elles se trouvent condamnées à graviter, et non à participer pleinement aux activités et à la sociabilité intellectuelle du groupe : « *with-then-apart* », pour reprendre synthétiquement cet « arrangement des sexes », tissé d'un mélange d'indifférenciation et de ségrégation, qu'analyse Erving Goffman (GOFFMAN, 2002 : 36).

Bien que le mouvement surréaliste exalte constamment la femme – femme-enfant, virgine sorcière, femme hystérique ou muse féroce ; incarnée (Gisèle Prassinos, Marie-Berthe Aurrenche, Nadja, Jacqueline Lamba ou Gala, pour ne citer qu'elles) ou symbolique (Gradiva, Mélusine) –, Chadwick rappelle que, entre 1920 et 1930, les femmes sont généralement absentes tant des réunions de la rue Fontaine que des articles et contributions de la Revue *Littérature*. C'est cependant une certaine fascination qui se dégage de nombreux numéros de la Revue *La Révolution surréaliste*, qui consacre bien des pages aux stéréotypes de la femme-enfant visionnaire (n° 9) ou de l'hystérique (n° 11), voyant en elles la source de la conjonction, toute miraculeuse et révolutionnaire, de l'érotisme et de l'écriture. Si l'on peut y lire la quête d'une dynamique du couple portée par le désir d'une ascension commune, si l'on y observe une exaltation de la complémentarité mystique à l'origine de l'énergie créatrice, ce n'est pas sans contradictions entre une vision romantique et une vision révolutionnaire de la femme, qui n'a pas été sans imprégner de nombreux débats. Dans son essai, Whitney Chadwick avance alors que l'exaltation du féminin est compensée et mise à distance à la faveur d'une relégation de la femme au rôle de muse, modèle et /ou source

⁴ Rares sont les surréalistes à encourager la vocation de leurs compagnes : « Yves [Tanguy] ne regarde jamais le tableau que je suis en train de peindre, avoue Kay Sage ; naturellement je m'intéresse davantage à son travail que lui au mien ». Plus fréquents sont ceux qui en étouffent, plus ou moins consciemment, les aspirations. (CHADWICK, 2002 : 98)

d'inspiration passablement idéalisé mais qui n'est en général que le prétexte pour offrir le spectacle de la puissance – ou de l'impuissance – créatrice des hommes.

Les surréalistes ne proposent pas une femme indépendante de l'homme [...] mais une nouvelle image du couple, dans laquelle la femme complète l'homme, est amenée à la vie par lui, et en retour l'inspire (CHADWICK, 2002 : 65).

Les titres d'œuvres surréalistes qui rendent compte de ce mélange de vénération et d'appropriation ne manquent pas : *La mariée mise à nu* (Duchamp, 1911), *La femme visible* (Dalí, 1930), *La femme 100 tête* (Ernst, 1929), *Un amour acéphale* (Waldberg, 1940), *Le fou d'Elsa* (Aragon, 1963)... C'est sans doute dans l'œuvre de Breton que l'on en trouve la culmination (*Nadja*, 1928 ; *L'amour fou*, 1937) et la formulation la plus explicite : « saluer en la femme l'objet de toute vénération » (*Perspective Cavalière*, 1952). La représentation de la femme, qu'elle soit littéraire ou picturale, est également ambivalente : exaltation libertaire et fragmentation sadique des corps (Penrose, Bellmer, Ray) révèlent une incarnation problématique, qui fait des femmes « des objets magiques » (MATTA, 2002 : 181) plus que des partenaires ; miroirs magnifiants, en somme (RIESE-HUBERT, 1994). Dans ce contexte, les artistes femmes, objets de désir et sujets désirants, cherchent leur propre voie ; rares sont celles qui exploreront, non sans provocation, les possibilités d'une réversibilité sexo-symbolique de l'imaginaire créateur, travaillant sur les complémentarités dissymétriques entre le génie et la muse⁵.

Breton, Huidobro, Emar et leurs muses : mutations, ruptures et négociations

Au cours de cette période charnière qu'est celle des avant-gardes, les contradictions inhérentes à la représentation sexo-symbolique du processus créateur coïncident avec d'intenses débats au sujet du rôle de l'inspiration dans ce processus. La prise de position du créationniste Vicente Huidobro est connue : celui-ci a multiplié les manifestes pour remettre en cause les théories de Breton, opposant les notions fort élitistes de « voyant créateur d'une réalité nouvelle » et de « délire hyperconscient » à celle, toute surréaliste, d'« appareil enregistreur » ou « automatisme psychique ». Cependant, Béatrice Ménard démontre que ces oppositions, exprimées par Huidobro dans « Manifeste, manifestes » (1925) et par Breton dans « Manifeste du surréalisme » (1924) ne sont finalement pas si tranchées, les deux auteurs finissant par se rejoindre. Ainsi, si Huidobro reconnaît une certaine prééminence de l'inspiration « inconsciente »⁶, Breton fait le chemin inverse en reconnaissant qu'à l'automatisme psychique doit suivre une nécessaire canalisation, un contrôle de la raison⁷ (MÉNARD, 2008). On pourra en conclure que, dans les deux cas, le verbe poétique s'impose comme verbe créateur de réalités nouvelles – c'est le principe même du créationnisme –, dans une sorte de fulgurance où inconscient et contrôle de la raison, inspiration et canalisation, bien

⁵ C'est cette voie qu'analysera Georgiana M. Colville, étudiant « leur rapport à l'érotisme et le hiatus entre leur statut d'objets de désir et d'érotisme à l'intérieur du groupe ainsi que dans la production littéraire ou artistique de leurs partenaires et leur recherche d'une identité de sujet désirant avec son propre éros, principalement à travers leur art à elles. » (COLVILLE, s.f., « De l'Eros des femmes surréalistes et de Claude Cahun en particulier »).

⁶ « L'étincelle, la première impulsion de laquelle doit jaillir une œuvre est inconsciente [...] Le travail de la raison vient *a posteriori* et il construit des lois sur la résultante contrôlée » (HUIDOBRO, 1925 : 176, cité par MÉNARD, 2008).

⁷ « Si les profondeurs de notre esprit recèlent d'étranges forces capables d'augmenter celles de la surface, ou de lutter victorieusement contre elles, il y a tout intérêt à les capter, à les capter d'abord pour les soumettre ensuite, s'il y a lieu, au contrôle de notre raison » (BRETON, 1924 : 20, cité par MÉNARD, 2008).

Decante Araya, Juan Emar et ses muses : quelle androgynie créatrice ?

que dans des proportions différentes, interviennent dans le processus créateur, laissant entrevoir une complémentarité entre le génie et sa muse.

Ces années 1924 et 1925 correspondent à un certain silence critique de Juan Emar sur la question ; silence qui pourrait laisser croire que celui-ci se retranche du débat ; silence qui devient assourdissant à partir de 1927, date à laquelle il cesse de rédiger ses « Notas de arte ». Or trois œuvres : *Nadja* (1928), *Cagliostro* (1934) et la nouvelle « Chuchezuma » (1933)⁸, publiées à des dates relativement contemporaines, méritent d'être rapprochées. Leur rapprochement invite, en effet, à voir dans la prose le prolongement du débat polémique et, éventuellement, à lire dans les relations de couple entre les personnages – qui sont tous des personnages de créateur – la cristallisation de ces débats.

Si le roman de Breton exalte en la femme mystérieuse un objet de désir insaisissable, qui, à la limite de sombrer dans la folie, suscite « l'amour fou », prononce des phrases oraculaires dignes du surréalisme et excite l'inconscient créateur du protagoniste, alter ego de Breton, le « roman film » de Huidobro met en scène deux couples antagoniques, en concurrence. Au mage Cagliostro (figure inspirée du célèbre aventurier et guérisseur italien du XVIII^e siècle, Giuseppe Balsamo) qui hypnotise sa femme Lorenza pour exercer ses dons de voyance, s'oppose Marcival, héraut, aux côtés de sa collaboratrice, Mme de Montvert, de la raison illustrée. Le triomphe de ce couple se solde par le suicide de Lorenza – incarnation de la féminité domestiquée, de l'épouse soumise et dépendante – et par l'apparente déroute de Cagliostro, mais aussi par sa fuite et disparition vers d'autres destinées et aventures (HUIDOBRO, 2003 : 103-104). Ainsi, la fin mystérieuse vient-elle mitiger le triomphe de la raison illustrée, en une allégorie burlesque qui fait finalement du personnage de Cagliostro l'incarnation du poète créationniste et de sa toute-puissance⁹. Bien évidemment, le roman multiplie les dialogues et scènes grotesques, ridiculisant les topiques d'un modèle de couple et de l'autre, les renvoyant finalement dos-à-dos. Il s'en dégage tout de même une image du poète inspiré qui (ab)use de la femme, dans un mouvement dialectique. On reprendra les analyses de Maingueneau pour mieux saisir cette mise en œuvre de l'institution de l'Auteur et cette modalité du processus créateur :

L'Auteur dialecticien est supposé stratège [...] Stratégie du dialecticien qui se laisse bien résumer dans les trois acceptions du verbe « doubler » : se substituer à la Femme, l'abuser, la dépasser (MAINGUENEAU, 1999 : 141).

Mais voyons maintenant le cas Emar. Si Adriana Castillo a identifié la relation intertextuelle qui unit « Chuchezuma » et *Nadja*, y voyant la revendication d'une filiation avec le surréalisme de Breton (CASTILLO BERCHENKO, 1992), elle n'a pas soupesé à quel point cette nouvelle constitue une prise de position critique envers les théories de Breton. Véritable glose parodique de *Nadja*, la nouvelle force le trait et exagère, de façon grotesque, certaines caractéristiques du roman comme la très précise cartographie parisienne, les pérégrinations qui se font dériver dans un univers insolite, voire fantastique, les nombreuses digressions sur l'Art, le sentiment de culpabilité du narrateur ou encore les alternatives idéalisation et fétichisation de la protagoniste. Il suffira de comparer la portée sémantique de

⁸ La nouvelle, initialement publiée en 1933, sera intégrée postérieurement, en 1937, dans la section centrale du recueil *Diez*, section intitulée « Tres mujeres », et qui consiste en un jeu de variations autour de figures féminines, liées toutes les trois, d'ailleurs, au processus créateur, qu'il soit artistique ou littéraire.

⁹ Cette fusion biographique participe de la construction de la figure archétypale du poète créationniste. Elle s'exprime à deux reprises : dans la préface de l'édition anglaise du roman, restée inédite (« I was Cagliostro »), mais également et de façon plus subtile, dans un vers de son livre-poème *Altazor* (« Aquí yace Vicente, antipoeta y mago »), (HUIDOBRO, 2003 : 7-8).

l'onomastique des deux héroïnes éponymes pour prendre la mesure de la parodie grotesque (GARCÍA, 1995). Quelle différence, en effet, entre Nadja (« Elle ne dit son nom, celui qu'elle s'est choisi : 'Nadja, parce qu'en russe c'est le commencement du mot espérance et parce que ce n'en est que le commencement' » (BRETON, 1964 : 75) et Chuchezuma, apocope de l'invective passablement vulgaire et misogyne « chucha de su madre » ; apocope qui, par ailleurs, peut également signifier l'étonnement (la fulguration de la rencontre ?, le surgissement de la beauté « explosante-fixe » ?), mais sur un mode grossier ! Ajoutons à cela que le narrateur se soucie de préciser que ce nom est en fait un patronyme par lequel la jeune femme rappelle sa descendance de Moctezuma, dans un déplacement sémantique et historico-culturel qui revendique avec force humour une filiation latino-américaine (GARCÍA, 1998). La paratopie se manifeste ici par le biais de la parodie, trope dont le préfixe « para » suggère, à mes yeux, une possible matérialisation textuelle de la paratopie. Reprenons, pour développer cette suggestion, la définition de Genette qui insiste sur cette forme littéraire de dissidence :

Ôdè, c'est le chant ; *para* : 'le long de', 'à côté' ; *parôdein*, d'où *parôdia*, ce serait (donc ?) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechamp – en contrepoint – ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou transposer une mélodie (GENETTE : 1987 : 17).

Jouant sur le mauvais goût, la dissonance parodique qu'introduit Juan Emar installe une prise de distance critique face au modèle de *Nadja*. Le déplacement de la géographie des références culturelles (Chuchezuma, descendante de Moctezuma) trace une nouvelle filiation qui peut également être interprétée en termes artistiques, inscrivant là une prise de position latino-américaine face aux avant-gardes européennes. Il implique également un déplacement de registre, sur le mode du burlesque. Ainsi, Chuchezuma, sujet fortement incarné et présent, par son insolence et son art d'interpeller le narrateur, devient-elle une figure qui fait contrepoint face à la muse surréaliste. Cette dissonance pourrait bien cacher, également, une prise de distance face au rite génétique, au modèle du processus créateur et de l'Auteur, institué par Breton dans son roman.

Les muses de Juan Emar. Juan Emar et ses muses : Chuchezuma, Papusa, Pibesa, et Isabel

Les formes et fonctions des figures féminines semblent jouer un rôle fondamental dans l'œuvre de Juan Emar. On songera à *Diez* (1937), recueil dont la section centrale, intitulée « tres mujeres », projette des visions multiples, particulièrement incarnées et actives, de trois jeunes femmes (Papusa, Pibesa et Chuchezuma), toutes liées à la gestation d'une œuvre. Leur divergence du topique de la muse éthérée, insaisissable et mystérieuse, y est remarquable. Je propose de voir dans cette redéfinition originale de la muse un encodage singulier du processus créateur.

Bien que de façon plus voilée que « Chuchezuma », *Ayer* (1934) entretient une série de points communs et de divergences décisives avec *Nadja*, à tel point que l'on pourrait bien y lire également un contrepoint de l'œuvre de Breton. Les deux œuvres plantent des scénographies qui tendent à valider la conception avant-gardiste d'écriture comme aventure porteuse d'un projet artistico-social libérateur de l'inconscient et émancipateur du canon littéraire. Cela est allégorisé à la faveur d'une mise en scène des pérégrinations d'un couple à travers une ville (imaginaire, dans le cas d'*Ayer*), minutieusement décrite, et prétexte à de nombreuses considérations sur l'art, l'inspiration et l'écriture. À n'en pas douter, *Ayer* est en

Decante Araya, Juan Emar et ses muses : quelle androgynie créatrice ?

ceci un cas extrême : tout le récit est une analepse interminable, minutieuse à l'extrême et riche en délires digressifs, de faits insolites régis par le hasard, présidés par l'absurde, dans l'écoulement d'une seule journée, qui est celle qui précède le présent du récit.

Mais il y a là une première divergence du modèle hypotextuel : si *Nadja* se structure comme une fuite en avant tissée d'incessantes analogies et de digressions, de disséminations, en quête d'un accès au merveilleux, à la fois extase érotique et inspiration artistique, ce qui sous-tend *Ayer* est la quête d'une *synthèse* qui puisse rendre compte pleinement de l'expérience – quotidienne, banale – vécue, toujours menacée par la dispersion. Ces deux œuvres sont donc porteuses de programmes narratifs différents et leurs scénographies valident des conceptions différentes du rôle de l'écriture : support de la dispersion (la « machine enregistreuse ») ou support de la synthèse. Les couples des protagonistes présentent également des caractéristiques différentes : si *Nadja* est une inconnue rencontrée dans la rue, Isabel est l'épouse du protagoniste et narrateur. En outre, dans ce roman de Juan Emar qui s'ouvre magistralement sur une scène de décapitation d'un homme coupable de « pratiquer l'amour cérébral » (EMAR, 1934 : 12), le couple, préalablement constitué et institutionnalisé par les liens du mariage, élabore plutôt une relation digne de compagnons collaborant dans l'entreprise qui leur est échue. Des dialogues récurrents constituent toujours le même écho (« ¿Vámonos? — ¡Vamos! ») en guise d'invitation placée sous le signe de la réciprocité, tantôt à l'initiative de l'homme, tantôt à celle de la femme. Ils marquent chacune des étapes de cette déambulation dans la ville, jalonnant les aventures partagées, ponctuant la progression du récit et de la quête, et refermant chacun des chapitres. En outre, la multiplication des relations triangulaires est significative, dans la mesure où le couple se trouve très souvent en situation d'observation ou de dialogue avec un tiers. Ce dispositif singulier déplace constamment le foyer de l'attention et fait de la femme non plus un objet d'observation, d'interrogation et de désir, mais un sujet pleinement participatif, contrastant ainsi notablement avec la relation sujet/objet si caractéristique de *Nadja*, où les capacités de l'héroïne, dépourvue de pouvoir interprétatif, se trouvent en outre réduites à une pathologie expliquée par l'autorité des notes infrapaginales.

Dans ces conditions, l'opposition entre le pouvoir oraculaire de la femme et le pouvoir interprétatif de l'homme se fait moins nette, allant jusqu'à s'annuler, et à remettre en question le topique de la répartition sexuée des savoirs. Ainsi, la complémentarité du couple se transmue-t-elle en réciprocité, manifestée par diverses figures de la réversibilité et de la symétrie, souvent à rebours des traditionnels stéréotypes sexo-symboliques de répartition du savoir et de la parole (LE DŒUFF, 1998). Cela est particulièrement sensible dans la représentation des savoirs : si la femme est décrite comme « espíritu grande, trascendental y generalizador » (qui pourtant « cae en éxtasis »), le protagoniste est un individu hypersensible, perceptif à l'extrême, doué d'intuitions et de pressentiments aiguisés, qui s'assume comme « espíritu no tan vasto », insistant sur sa maladresse pour décrire son expérience du réel (EMAR, 1934 : 85-92). Une telle perturbation des valeurs et des codes remet partiellement et subtilement en cause les principes mêmes de la paratopie créatrice et de ses implications socio-sexuées, soit ce que j'ai nommé au début de ce travail l'« androgynie créatrice ». Reprenons le développement de Maingueneau :

Dans ce Mythe où l'Homme et la Femme s'entre-tuent, on devrait lire une image de l'appareil psychique qui permet la création esthétique. Il y aurait combinaison de ces deux régimes de la conscience traditionnellement associés au féminin et au masculin : d'une part un matériel inconscient émergeant d'une régression, de l'autre quelque moi idéal capable d'élaborer, de « donner corps » en codifiant. D'un côté l'abandon aux flux d'inspiration, la liberté des associations, l'exploration d'un langage en symbiose avec le corps, le rythme, le

goût de l'ornement... ; de l'autre la maîtrise des formes stables, de la différence et de la représentation, le plaisir de la pénétration, de la structuration. (MAINGUENEAU, 1999 : 107)

Mais revenons à ce qui structure *Ayer* : soit cette tension entre dispersion et quête d'une synthèse harmonique, dans son expression tonale, musicale ou chromatique. Vers la fin du récit, la pérégrination arrive à son terme, le couple rentre au foyer et le narrateur tente de re-capturer l'expérience vécue et de la déchiffrer, en procédant à sa minutieuse rédaction. En vain. A mesure qu'il répète les descriptions de chacun des épisodes vécus, dans des séries de plus en plus denses et riches en détails obsessionnels – en une répétition et progression en spirale du récit des faits qui préfigure la mise en abyme finale –, il sent son corps devenir de plus en plus mou et immatériel, se liquéfiant, selon une image digne de Dalí. C'est alors qu'intervient une scène singulière. Le narrateur, nu, allongé sur son lit, confronté à son incapacité de synthèse narrative, angoissé par la dilution de son propre corps, appelle désespérément son épouse Isabel. Celle-ci intervient de façon décisive : elle conjure le danger, contient symboliquement la liquéfaction et le délire, par un geste qui consiste à dessiner d'un trait noir les contours du corps de son époux : soit à « donner corps en codifiant », pour reprendre les termes de Maingueneau cités plus haut.

La scène décrite à la fin du roman peut être lue comme une véritable scénographie qui institue et légitime l'œuvre. Le geste de l'épouse y joue un rôle fondamental :

La esposa de mi corazón dibuja. Mi cuerpo sobre la cama está desnudo. Ella lo pasa al papel con una línea única y negra (...) Es verdad. Ahora mi cuerpo dibujado ahí está comprimido de todos lados, ahora ha vuelto a ser. (EMAR, 1934 : 112)

Le dialogue final confirme le pouvoir synthétisant de ce geste :

– En cuanto al día vivido, mujer mía, de guillotina para adelante, lo resumiremos y lo encuadraremos en tu dibujo de mi cuerpo. Las formas que tú has hecho lo conservarán en el papel y fuera de mí. Así es que ahora, vamos a dormir. (EMAR, 1934 : 113)

Cette scène finale, qui renvoie à l'allégorie du texte comme corps, effectue la mise en abyme du roman, figuration d'un processus créateur biface du point de vue artistique. Si l'écriture tente vainement de synthétiser l'expérience et de récupérer le temps perdu tout au long du roman (la mise en scène des interminables prises de notes), le dessin, dans un acte salvateur momentané, synthétise le vécu, re-capture l'écriture, le corps (de l'écriture), lui donne une forme stable et couronne l'œuvre. Quels sont les rôles qui interviennent ici ? L'usage des adjectifs possessifs (« mi / tu ») souligne, presque de façon redondante, l'interaction des deux protagonistes. Dans le même temps, leurs corps, gestes et positions, suggèrent une curieuse répartition des rôles : lui passant « de l'autre côté », d'une certaine façon, en endossant le rôle du modèle, et elle, celui de l'artiste. Enfin, le geste qui consiste à dessiner est décisif : à la différence de Nadja, incapable d'interpréter ses propres dessins, véritables « points de fuite », Isabel circonscrit et couronne – *achève* plus qu'elle n'inspire – une œuvre qui surgit d'une collaboration entre le plastique (pictural) et le littéraire (scriptural), dont la plus évidente matérialisation est le tracé d'un plan ; on y reviendra.

On pourrait sans doute objecter qu'en dernière instance c'est pourtant bien au narrateur qu'incombe la capacité interprétative du geste qui achève l'œuvre, de même que l'invitation, bien qu'au pluriel, à accomplir ce geste est de son initiative. L'échange des polarités sexuelles – la recomposition des identités et des rôles – trouverait donc ici ses limites et ses contradictions. Cette légitime objection trouve cependant une nuance qui a trait

Decante Araya, Juan Emar et ses muses : quelle androgynie créatrice ?

à la matérialité même du texte, et du geste ici évoqué. Œuvre qui renferme et recèle les infinies possibilités d'interpréter les différents épisodes d'une errance partagée, *Ayer* semble se vouloir comme expérimentation de l'interaction entre divers moyens d'expression artistique, souhait cher à nombre d'auteurs d'avant-garde. En outre, la scène finale matérialise un désir de fusion inter-artistique ; corrélat sublimé d'une fusion entre la vocation frustrée de Jean Emar, peintre et critique, et celle de l'auteur Juan Emar, qui émerge et se singularise par cette oscillation paratopique. Cela prend une coloration toute particulière si l'on tient compte d'une ultime observation : en 1934, le livre est publié avec une seule illustration : le plan de San Agustín de Tango, la ville imaginaire dans laquelle a déambulé le couple et qui sert de cadre à la plupart des romans de Juan Emar. D'une part, ce plan fonde graphiquement et circonscrit l'espace fictionnel de l'univers artistique emarien. D'autre part, il met en évidence une pratique de collaboration inter-artistique inscrite dans la matérialité même du livre. Enfin, cette collaboration comporte une signature hautement significative pour la question ici traitée. Le plan de San Agustín de Tango est en effet une gravure signée « Gabriela Emar », alias Gabriela Rivadaneira : épouse de l'écrivain et artiste peintre qui, à la fois qu'elle fonde graphiquement l'œuvre, signe à son tour sous un pseudonyme, adoptant comme patronyme (à la française !) le pseudonyme de son mari...

Conclusion

Muse et génie, inspiratrice et créateur, ces figurations de l'androgynie créatrice ont une dimension sexo-symbolique qui semble bien, même en ces temps « révolutionnaires » de l'avant-garde historique, exclure les capacités créatrices concrètes (et bien réelles) des femmes artistes. Il y a fort à parier que la force et la prégnance de ce modèle, apparemment peu réversible, ont constitué pour elles un obstacle à l'heure de créer. Rares sont celles qui ont engagé le chemin inverse, ou qui ont osé assumer sereinement l'androgynie créatrice, ses enjeux et implications pour une reconnaissance artistique, dans le cadre du modèle imposé. Une déclaration de Meret Oppenheim, artiste d'avant-garde germano-suisse, frappe par sa désinvolture et sa lucidité :

A propos de la muse, je souhaite préciser ceci : la muse est la représentation allégorique de la femme spirituelle chez l'homme créateur, le génie ; et le génie représente l'homme spirituel chez la femme créatrice, la muse. Personnellement, je considère que le problème est résolu, mais je sais bien que beaucoup ont encore du mal à l'assumer. (CHADWICK, 2002 : 192)

Cela en 1985. Plusieurs décennies auparavant, l'œuvre de Juan Emar offrait timidement – excentriquement et contradictoirement – une première piste. Au terme de ce parcours d'une période parsemée de débats et polémiques, on peut s'autoriser à analyser les avant-gardes comme un moment clef concernant la redéfinition conjointe des rapports de sexe et des bases du projet artistique qui a marqué un tournant dans l'histoire de l'art et de la littérature au XXe siècle (PLANTÉ, 2003). Si la remise en question du projet réaliste est connue comme trait caractéristique de ce mouvement et des chamboulements qu'il entraîne, le topique de l'inspiration a été, lui, moins abordé ; c'est pourtant un point d'inflexion fondamental quant à la conception et la représentation de l'acte créateur.

Excentrique, dissident à bien des égards, Juan Emar trace une voie dans laquelle on peut voir une certaine prise de distance face à la représentation traditionnelle du processus créateur. La fin du roman étudié propose de façon spectaculaire un échange des polarités sexuelles et semble tisser une recomposition des identités basée sur ce que Fabre nomme une

Decante Araya, Juan Emar et ses muses : quelle androgynie créatrice ?

« androgynie circulaire » en hommage à Joyce (FABRE, 2000), bien que ce ne soit pas sans certains points d'achoppement. Malgré cette nuance, il semble plus significatif encore de considérer que l'allégorie finale du corps/texte finalement circonscrit et l'inscription graphique du plan renvoient au processus créateur, respectivement dans sa dimension symbolique et matérielle, proposant ainsi la voie d'une collaboration et d'un déplacement des rôles qui joue et qui vaut sur ces deux plans. On pourra enfin mettre ce subtil déplacement en rapport avec une conception bien singulière de l'écriture. En effet, ce n'est pas tant l'inspiration que la *synthèse* qui motive le geste créateur chez Emar – d'où le rôle clef assigné à l'épouse qui, en la circonscrivant, achève l'œuvre. On ne dira jamais assez combien l'écriture y est mue par l'impossible désir d'ordonner une surabondance de matériels, obsession évoquée dès ses premiers journaux intimes (EMAR, 2006) et exprimés en des termes lumineux par Pedro Lastra :

Lo que su obra dice – desde lo fragmentario de la composición hasta el obstinado divagar de los personajes – es la urgencia de una recaptura de la unidad en la suma deseada y siempre inalcanzable de otras posibilidades de plenitud (LASTRA, 1997).

Mais dans quelle mesure un tel projet a-t-il été bien compris ? La lisibilité du message a-t-elle été bien assurée ? Selon Pedro Lastra, encore, « la propuesta de Juan Emar resultaba excesiva para las limitaciones de su medio » (LASTRA, 1997) ; excessives, donc, et peut-être pas uniquement dans le domaine de ses propositions esthétiques.

BIBLIOGRAPHIE

- ARENAS, Braulio (1979), « El arte de novelar », *El Mercurio*, Santiago, 25 novembre.
- ANGUITA, Eduardo (1977), « Apuntes sobre Juan Emar », Santiago, *El Mercurio*, 2 octobre.
Disponible sur <http://www.lettras.s5.com/archivoemar.htm>
- BONNET, Marie-Jo (2006), *Les femmes artistes dans les avant-gardes*, Paris, Odile Jacob.
- BRETON, André [1934] (1964), *Nadja*, Paris, Folio Gallimard.
— [1924] (1985), *Manifestes du surréalisme*, Paris, Folio Gallimard.
- CANSECO JEREZ, Alejandro (1989), *Juan Emar*, Santiago, Documentas.
- CASTILLO de BERCHENKO, ADRIANA (1992), « Texto e intertexto en ‘Chuchezuma’ de Juan Emar », *Revista Chilena de Literatura*, n°40.
Disponible sur <http://www.lettras.s5.com/archivoemar.htm>
- CHADWICK, Whitney (2002), *Les femmes dans le surréalisme*, Paris, Le Chêne.
- COLVILLE, Georgiana (1999), *Scandaleusement d’elles*, Paris, Jean-Michel Place.
— (s.f.) « de l’Eros des femmes surréalistes et de Claude Cahun en particulier ».
Disponible sur <http://melusine.univ-paris3.fr/astu/Colville.htm>
- DECANTE ARAYA, Stéphanie (2007), « De listas y combinatorias. El trabajo del repertorio en ‘El unicornio’, de Juan Emar », *Pandora*, n°7.
- EMAR, Juan [1911-1917] (2006), *M(i) V(ida). Diarios*, Santiago, LOM.
— [1923-1925] (1992) *Notas de arte*, Santiago, DIBAM.
— [1934] (2005), *Ayer*, Santiago, LOM.
— [1934], *Un año*, Santiago, Zig-Zag.
— [1934], *Miltin 34*, Santiago, Zig-Zag.
— [1937] (1996), *Diez*, Santiago, Universitaria.
— (1992), *Umbral*, Santiago, DIBAM.
- FABRE, Daniel (2000), « L’androgynie fécond ou les quatre conversions de l’écrivain », *Clio*, n° 11 (Parler, chanter, lire, écrire).
Disponible sur <http://clio.revues.org/document214.html>
- FRAISSE, Geneviève [1989] (1995), *Muse de la raison*, Paris, Gallimard.
- GARCÍA, Natalia (1998), « Aproximaciones a ‘Chuchezuma’, de Juan Emar », *Cyberhumanitatis*, n° 6
Disponible sur <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/06/textos/ngarcia.htm>
- GENETTE, Gérard (1987), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- GOFFMAN, Erving [1977] (2002), *L’arrangement des sexes*, Paris, La Dispute.
- GROB, Camila, (s. f.), « La mujer Esbozada por Juan Emar en ‘Tres mujeres’ »
Disponible sur <http://www.lettras.s5.com.istemp.com/jel70307.htm>
- HUIDOBRO, Vicente [1934] (2003), *Cagliostro. Novela film*, Paris, Indigo & Côté-femmes.
— (1925), « Manifeste Manifestes », *Manifestes du créationnisme*, Paris, Ed. de la Revue Mondiale. Consultable in *Obras completas* (2003), Paris, ALLCA-Archivos.
- LASTRA, Pedro (1997), « Rescate de Juan Emar », *Revista de Crítica Latinoamericana*, año III, n°5.
- LE DŒUFF, Michèle (1998), *Le sexe du savoir*, Paris, Aubier.
- MAINGUENEAU, Dominique (1993), *Le contexte de l’œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod.
— (1999), *Féminin fatal*, Paris, Descartes & Cie.
— (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d’énonciation*, Paris, A. Colin.
- MÉNARD, Béatrice (2008), « Manifeste, manifestes (1924-25). Vicente Huidobro, André Breton », *Hommage à Itamar Olivares, Crisol*, n°11, à paraître.
- OSORIO, Nelson (1988), *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

- PLANTÉ, Christine (1989), *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil.
- (2003), « Genre, un concept intraduisible ? », in FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, Dominique, *et al.*, *Le genre comme catégorie d'analyse*, Paris, L'Harmattan.
- RIESE-HUBERT, Renée (1994), *Magnifying mirrors / Women, surrealism and partnership*, Lincoln & London, University of Nebraska Press.
- SEBBAG, Georges (2004), *André Breton, l'amour-folie : Suzanne, Nadja, Lise, Simone*, Paris, Jean-Michel Place.
- SOFIO, Séverine *et al.* (2007), *Les arts au prisme du genre : la valeur en question*, in *Cahiers du genre*, n° 43.
- TRAVERSO, Soledad (1999), *Juan Emar: la angustia de vivir con el dedo de Dios en la nuca*, Santiago de Chile, Red Internacional del Libro.
- (2005), « 'Tres mujeres' en *Diez*, de Juan Emar: lucha entre el instinto y la libertad interior », *Taller de Letras*, n° 36.
- VERGARA BÁEZ, E. (1993), « *Ayer* de Juan Emar: una escritura antigocéntrica », *Acta Literaria*, n° 18, Universidad de Concepción : 113-126.

Pour citer cet article : DECANTE ARAYA, Stéphanie (2008), « Juan Emar et ses muses : quelle androgynie créatrice ? », *Lectures du genre* n° 3 : La paratopie créatrice.

http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_3/decante_araya.html

Version PDF : 54-67