

LA DÉCONSTRUCTION DE L'HISTOIRE ET LES "HISTOIRES DE BONNE FEMME". LES RÉCITS D'AUTEURES HISPANO-AMÉRICAINES AU TOURNANT DU XXIE SIÈCLE

Mónica ZAPATA
Université François-Rabelais, CIREMIA

L'histoire de la littérature hispano-américaine des vingt-cinq dernières années semble marquée par, au moins, trois tendances, puisqu'on ne peut pas encore parler de « courants » ni de « mouvements » tels qu'on les conçoit et qu'on s'efforce de les cerner pour les siècles précédents, par exemple, lorsqu'on parle de « Romantisme » ou de « Modernismo » hispano-américain. Deux de ces « tendances », si l'on en croit Donald Shaw, seraient, d'une part, le « Post-boom » et de l'autre, le « Postmodernisme » (SHAW, 1999). Le premier, toujours selon Shaw, se caractériserait, entre autres, par l'arrivée massive sur la scène littéraire (et sur le marché de l'édition) d'écrivaines – dont les plus connues sont sans aucun doute Isabel Allende, Ángeles Mastretta et Laura Esquivel –, par un retour à l'engagement politique des auteures et des auteurs, par un regain de l'optimisme, du goût pour les histoires locales et pour les anecdotes sentimentales. Le second, d'après Shaw encore, renouerait, au contraire, avec les préoccupations formelles des avant-gardes et du Boom, poussant à l'extrême le recours à l'auto-référence et l'anti-mimétisme ; il serait cosmopolite et non-engagé. Cependant, et Shaw est aussi prêt à l'admettre, la notion de postmodernisme est bien plus vaste que l'étiquette régionale de « post-boom » et renvoie à une véritable rupture sur le plan des idées et de la production culturelle dans les sociétés occidentales à l'ère post-industrielle et du capitalisme avancé (JAMESON, 1980).

La postmodernité, en effet, et non plus le postmodernisme, signifie pour beaucoup de théoriciens (économistes, philosophes, historiens des idées et de l'art) la fin des idéologies anthropocentriques, basées sur la foi dans le progrès et partant dans l'Histoire et la Métaphysique (FLAX, 1990 ; BENHABIB, 1995). C'est la fin des idées essentialistes de l'être humain et de la nature, la réinsertion du contingent, de la pluralité de voix et de points de vue dans les lectures de l'Histoire et des arts. Le Sujet de la Raison Occidentale est ainsi déchu de l'ancien piédestal d'où il imposait ses vues et sa voix, remplacé par des discours multiples et hétérogènes, historiquement ancrés, socialement construits, assujettis à des variables telles que la race, la classe et, bien entendu, le genre.

Une telle conception de la postmodernité, on le voit, rend compte à la fois de ce que Shaw appelle, dans l'historiographie hispano-américaine, « Post-boom » et « Postmodernisme ». Dans les deux cas, en effet, et au-delà des arrière-pensées des créateurs, nous assistons à la dislocation de la voix – masculine – des Maîtres du Boom, à la prise de la parole par les minorités, à de nouveaux engagements selon l'urgence historique du continent, mais également à de nouvelles recherches formelles allant dans le sens de la réécriture, du collage intertextuel, et de la parodie de tous les discours du passé.

Ajoutons à tout cela, à la fin du XXe siècle, les deux « manifestes » datant de 1996, qui annoncent la couleur de la fiction hispano-américaine en ce début de XXIe siècle : le *Crack*, mexicain, à l'origine duquel se trouve un groupe de cinq romanciers et essayistes – Ricardo Chávez Castañeda, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palau, Eloy Urroz et Jorge Volpi – et *McOndo*, recueil de nouvelles dont la préface de Alberto Fuguet et Sergio Gómez tient lieu de déclaration de principes contre tous les stéréotypes – et notamment, les clichés du réalisme magique – mis en circulation à partir des chefs d'œuvre du Boom (CHÁVEZ, ESTIVILL, HERRASTI, PADILLA, PALOU, REGALADO, URROZ, VOLPI, 2004 ; FUGUET & GÓMEZ, 1996).

Après ce long préambule, qui visait à rappeler l'extrême mobilité de l'histoire littéraire des dernières décennies et surtout le refus de la part des créateurs et des critiques de fixer les termes d'une quelconque poétique pour privilégier au contraire des esthétiques ouvertes et ambiguës, on ne s'étonnera pas de trouver dans les fictions hispano-américaines les plus récentes un traitement de l'histoire aussi décentré et variable qu'il y a de points de vue possibles pour rendre compte d'un même événement.

Je me propose maintenant de présenter, à travers deux romans écrits par des femmes hispano-américaines, *Como agua para chocolate*, de la Mexicaine Laura Esquivel et *Doquier* de l'Argentine Angélica Gorodischer, la manière dont les écrivaines traitent l'Histoire et la déconstruisent, la décentrent, par une manipulation de la voix narrative et du point de vue qui relativise la lecture des faits grâce à l'inscription du genre dans les discours.

Les romancières postmodernes et l'Histoire

On dit que la postmodernité a perdu de vue l'Histoire pour la remplacer par un certain « historicisme » selon lequel seraient convoqués, de manière aléatoire, tous les styles du passé, pastichés et juxtaposés les uns aux autres comme autant de copies dont on aurait oublié l'original (JAMESON, 1991 : 47). Cela est particulièrement visible dans l'architecture et au cinéma à travers la mode « rétro » et les *remakes* qui isolent les formes de leur contexte historique et les replacent dans de nouvelles temporalités. La colonne classique « lue » à l'Acropole d'Athènes et au quartier Acropole de Montpellier n'est plus la même colonne, elle ne signifie pas de la même façon. De la même manière, le *Quichotte* écrit par Pierre Ménard et lu par Borges n'est pas le *Quichotte* de Cervantès et ce, même si les mots y sont strictement identiques (BORGES, 1944). La signification des repères culturels et des faits de l'Histoire varie dans le temps et dans l'espace : la remarque en soi n'a rien d'original, mais c'est peut-être l'un des traits majeurs de la postmodernité que d'avoir généralisé la prise en compte de la portée pragmatique de tout discours social ou esthétique¹.

Considérons, par exemple, non plus un monument de la littérature mondiale mais un événement de l'Histoire tel que la Révolution Mexicaine de 1910 : nous constaterons que le traitement des faits historiques varie énormément selon que nous les appréhendons à travers les témoignages de l'époque, par les manuels d'histoire, dans les fresques des muralistes, ou selon les romans des auteurs de la génération de Azuela, ceux des années 1960, ou encore ceux des écrivaines des années 1990, Ángeles Mastretta et Laura Esquivel, notamment.

Dans son roman *Como agua para chocolate*, on s'en souvient, Laura Esquivel raconte les amours de Tita et Pedro, condamnées par la tradition qui stipule que la fille cadette de la famille doit rester célibataire afin de veiller sur les vieux jours de sa mère. L'histoire se déroule dans le Mexique de la Révolution et rend compte de la violence du moment ainsi que des dangers qui menacent la population civile souvent impuissante face aux actes de pillage et aux viols des femmes par les combattants des deux camps.

Mamá Elena, veuve et mère de trois filles, incarne la loi dans la maison et défend celle-ci avec courage. Cependant, ce ne sont pas les dates historiques qui rythment la narration, loin de là. Le roman est devenu célèbre justement parce que, bien que n'ayant jamais paru sous la forme d'un feuilleton, il se place dès le sous-titre sous le signe du genre mineur : « Novela de entregas mensuales, con recetas, amores y remedios caseros »

¹ À propos de « Pierre Ménard autor del *Quijote* » Alfonso de Toro signale : « Al nivel del significante es el texto de Menard idéntico con el de Cervantes pero a un nivel semántico-pragmático se diferencia plenamente de éste, ya que los sintagmas transpuestos en el tiempo han cambiado de significado. Nos encontramos no con un palimpsesto semántico (= cambio de lexemas) sino con un palimpsesto pragmático (= permanencia de lexemas, transposición en el tiempo) ». (TORO, 1991 : 458).

(ESQUIVEL, 1994). De fait, chacun des douze épisodes qui constituent les chapitres du roman porte le nom d'un mois de l'année comme s'il s'agissait de la date de sa livraison ; le contenu cependant n'est pas en rapport avec le mois en question mais avec une recette de cuisine tirée du fonds traditionnel mexicain. La page suivante donne la liste des ingrédients et le chapitre démarre par l'élaboration du plat au présent de l'histoire, ce qui donne lieu à des retours en arrière et à de multiples digressions. La temporalité, donc, n'est pas celle de l'histoire de la Révolution mais celle des petites histoires d'une famille et mieux, celle de Tita, la protagoniste, lorsqu'elle est à ses fourneaux. L'espace de la cuisine et les activités que les femmes y réalisent est le lieu d'où émanent les discours mis en circulation par une voix narratrice qui, constamment, associe les plaisirs de la table avec la jouissance érotique des personnages. L'épisode central du roman, précisément, consacre l'érotisation de la nourriture en même temps qu'il banalise les hauts faits de l'armée révolutionnaire.

Il s'agit, rappelons-le encore, de l'épisode des « cailles aux pétales de rose » : Tita a élaboré un plat de cailles en se servant du bouquet de roses rouges que Pedro lui a offert malgré la surveillance stricte de Mamá Elena et la présence de sa propre épouse, Rosaura, la sœur aînée de Tita. Ayant dégusté ce plat, qualifié par Pedro de « placer de los dioses » (ESQUIVEL, 1994 : 49), Gertrudis, la troisième des sœurs, sent son corps s'enflammer d'une ardeur inhabituelle et court se mettre sous l'arrosoir qui leur sert de douche, toute nue, à l'extérieur de la maison. Mais le parfum de roses qui émane de son corps se répand au loin et parvient jusqu'au champ de bataille où l'armée de Pancho Villa est en train de livrer combat. Juan, le révolutionnaire que « sobresalía por su valor » (ESQUIVEL, 1994 : 52) abandonne alors la bataille et, guidé par l'odeur du corps de Gertrudis arrive à la propriété, trouve la jeune femme en train de se sauver à travers champ, la fait monter sur son cheval, nue et les cheveux défaits. Sans arrêter de galoper, ils font l'amour et s'enfuient. La voix narratrice poursuit ainsi le récit :

Todo fue tan rápido que la escolta que seguía a Juan tratando de interceptarlo nunca lo logró. Decepcionados dieron media vuelta y el informe que llevaron fue que el capitán había enloquecido repentinamente durante la batalla y que por esta causa había desertado del ejército.

Generalmente, ésa es la manera en que se escribe la historia, a través de las versiones de los testigos presenciales, que no siempre corresponden a la realidad. (ESQUIVEL, 1994 : 53)

En effet, vus de l'intérieur, depuis la perspective des personnages de Pedro et Tita, les faits acquièrent une tout autre dimension : « como mudos espectadores de una película, Pedro y Tita se emocionaron hasta las lágrimas al ver a sus héroes realizar el amor que a ellos les estaba prohibido » (ESQUIVEL, 1994 : 54).

Cet épisode, clé pour notre propos, a donné lieu à des remarques sévères de la part d'une critique d'inspiration marxiste, qui a jugé de manière négative aussi bien le roman d'Esquivel que la version filmique de Alfonso Arau, considérant l'une et l'autre comme des reflets de la perte de la conscience historique propre à la postmodernité. La représentation du passé historique aurait abouti, selon ce point de vue, à un effet de « nostalgie » : la contemplation admirative et l'identification avec des images d'un autre temps, dépourvues d'une quelconque réflexion au sujet de l'Histoire (LILLO & SARFATI, 1994 : 485). Se bornant à produire un pastiche du discours de la Révolution, *Como agua para chocolate* aurait ainsi rejoint la tradition mexicaine de la culture des masses qui, à travers les bandes dessinées, télé-romans et films, a fait de la Révolution un récit d'aventures ou un mélodrame. Servant seulement de cadre à certains épisodes (la défense courageuse de la maison par Mamá Elena ou le départ de Gertrudis que nous venons de lire) la Révolution n'est qu'un prétexte pour éclairer certains aspects des personnages mais ne permet nullement d'éveiller leur conscience historique. En outre, l'adhésion à la Révolution de la part de Gertrudis répondant

surtout à une réaction « hormonale », la femme et la révolution se trouvent de fait mises sur un même plan en tant que « forces de la nature ». Du coup, la représentation de la femme se trouve en accord avec les positions misogynes qui associent femme et nature par opposition à homme et raison (LILLO & SARFATI, 1994 : 486).

Cette position serait sans doute à revoir aujourd'hui, avec le recul du temps passé après la publication du texte et surtout, grâce aux vues plus nuancées que les études de genre ont apportées depuis plus de quinze ans déjà. Nous nous étonnons en effet aujourd'hui de l'absence, chez les critiques, de cela même qu'ils reprochent à Esquivel, à savoir, la prise en considération de l'Histoire et de l'insertion du roman dans un moment précis de l'historiographie littéraire hispano-américaine. Car, pour didactique ou caricaturale que puisse paraître aujourd'hui la représentation des femmes et de leur univers dans le roman d'Esquivel, celui-ci aussi a pris place dans l'histoire et doit être lu comme un produit d'un moment d'euphorie au cours duquel un certain nombre d'écrivaines ont été projetées sur la scène internationale par leur production littéraire après les années du Boom, amplement dominées par les œuvres des écrivains mâles. Il semble étonnant, en outre, que, tout en venant d'un horizon marxiste, les critiques condamnent explicitement toute la production esthétique issue de la culture des masses, aboutissant ainsi à produire encore ce qui fait l'objet de leurs reproches, soit un effet de nostalgie vis-à-vis d'un passé littéraire qu'ils présentent implicitement comme étant plus glorieux.

Quoi qu'il en soit, il n'en reste pas moins que *Como agua para chocolate* est l'un des premiers romans écrits par des femmes qui déplace complètement le lieu d'où émane le discours en même temps qu'il instaure une temporalité parallèle et plus féconde que celle du calendrier « officiel ».

Le roman historique et les histoires de « bonne femme »

L'une des caractéristiques que la critique féministe des années 1970 et 1980 avait relevées dans des corpus de textes écrits par des femmes était une forme d'expression tendant à l'errance et à la circularité, proche de l'oral, spontanée et faisant souvent appel à la présence d'un interlocuteur, que celui-ci soit explicite ou non (GARCÍA, 1981).

Or, cette spontanéité de l'oral se retrouve aisément dans la transmission des recettes de cuisine et des « remèdes de bonne femme » dans le roman d'Esquivel. La structure du feuilleton, même fictive, reprend cette « forme inachevée » chère, apparemment, aux femmes qui écrivent, puisque chaque chapitre se termine – ou ne se termine pas – par la mention « à suivre... » (GARCÍA, 1981 :171). Pour ce qui est du récit de l'Histoire, le bavardage, voire les commérages, s'avèrent très efficaces lorsqu'il s'agit de briser la version univoque de l'Histoire officielle.

Nous avons vu la lecture d'un épisode de la lutte armée que les personnages de Tita et Pedro, extérieurs à la grande épopée révolutionnaire ont pu faire. Nous verrons maintenant l'importance que les dires de Madame et Monsieur Tout le monde peuvent avoir dans la construction d'un récit qui se présente d'emblée comme l'anti-roman historique.

Doquier, en effet, de l'auteure argentine Angélica Gorodischer, comporte un avertissement signé « La Autora », où il est dit :

Esto no es una novela histórica. Parece, pero no lo es. Por lo tanto se recomienda a quien lee que no busque el olor de otros tiempos ni las pasiones muertas desde hace ya tantos años vivitas y coleando otra vez en las palabras, como en las buenas novelas históricas; ni los chismes acerca de amores clandestinos de gente más o menos famosa o más o menos ignota como en las malas novelas históricas. No va a encontrar nada de eso (GORODISCHER, 2003).

Le roman démêle les fils de trois histoires d'amour contrariées de trois couples, auxquelles s'ajouteront les aventures du chat Polibio, figure tutélaire dont le profil fonctionne comme une sorte de miroir sorcière reflétant les torsions qui s'opèrent aussi bien dans l'Histoire et dans les histoires que dans les genres parmi les humains. J'y reviendrai. Le tout se déroule sur fond de fin de siècle dans une colonie hispanique jusqu'où parviennent les échos de l'idéologie des Lumières, de l'ère napoléonienne et des événements de la métropole.

Outre son inscription à contre-courant d'une tendance en vogue en Amérique latine depuis plusieurs années – la méta-fiction méta-historique –, le texte de Gorodischer, comme nous allons le voir, décompose la grande Histoire en une multitude de petites histoires locales. Et, surtout, il nous amène, littéralement, à défaire le genre (SORIANO, 2005 : 52 ; BUTLER, 2006).

Le récit est pris en charge par une voix dont aucune marque grammaticale ne nous permet de l'identifier comme étant masculine ou féminine. C'est cette voix qui nous raconte ses amours et celles des autres depuis l'espace labyrinthique d'une maison qui fut successivement un couvent, le siège de la magistrature et une maison close et où se trouve installée maintenant sa boutique d'apothicaire.

Chronologiquement la première histoire d'amour a eu lieu bien longtemps avant le début de la narration, entre le personnage d'Elodia et celui de Casiano Salinas Rey, qui sera ensuite l'amant du personnage central. Casiano était né en Espagne sur les rives du Guadalquivir et en quittant le village natal avait laissé derrière lui une amoureuse prénommée Elodia. Les hasards de la vie joints à la combinaison de l'amour et de la jalousie ont fait qu'Elodia se retrouve un jour dans la même ville que Casiano, en Amérique, et qu'elle assiste en cachette aux rencontres furtives de deux amants et au meurtre de celui qu'elle n'a jamais complètement cessé d'aimer. Cette histoire, inconnue des habitants de la ville qui fréquentent la boutique de l'apothicaire, semble respecter les normes de genre, puisqu'il s'agit d'un couple hétérosexuel, voire les stéréotypes du mélodrame canonique où le coureur de jupons abandonne la femme éplorée qui, enceinte de lui, le poursuit jusqu'à sa mort. Détrompons-nous : Elodia n'a pas grand-chose d'une victime. Dépourvue de tout instinct maternel, elle abandonne son enfant et si elle poursuit son ancien amant, c'est juste pour le posséder à nouveau et le laisser ensuite entre les mains de ses nouvelles conquêtes, l'épiant certes, mais en proie à un autre type de souci. Car Elodia incarne l'esprit mystique qui craint la fin du monde et du genre humain, sombrant dans le péché. Dans ses discussions avec le personnage central du roman, celui-ci lui oppose constamment la pensée scientifique et la raison et se moque aussi de sa « folie », tout en reconnaissant, par devers soi, la part de sagesse que cachent les visions de son interlocutrice :

La locura puede en ocasiones mudar en juicio, tan extraño es el comportamiento de eso que el cura [...] llama alma y que yo llamo entendimiento. [...] Que la Elodia, en medio de su locura tenía algo de razón, un mucho, pensé. Hablaba, ella, lo imaginé, del saber cotidiano, del que para algunos está tan a mano y para otros se recata y se desliza desde el borde de esa mano hacia la oscuridad que nos rodea. (GORODISCHER, 2003 : 195)

Elodia, par ailleurs, est la seule à avoir percé le secret du personnage narrateur, ses rencontres furtives avec Casiano et son crime. L'histoire de ce deuxième couple, entre Casiano et le/la protagoniste est, du point de vue des genres, très ambiguë du fait que nous ignorons dès le départ qui parle. Il est vrai que nous savons que Casiano est un homme mais il nous est dit également que dans ses infidélités réitérées, il se complaît aussi bien auprès des femmes qu'avec de jeunes garçons : « Casiano Salinas Rey, maldita sea su memoria, no dejó pasar ni una sola ocasión de goceo y regocijo con mujeres y muchachitos, fueran de buena familia o de los albañales » (GORODISCHER, 2003 : 144). De sorte que, jusqu'à la fin, le doute subsiste aussi bien sur les orientations sexuelles de l'amant infidèle que sur celles, par

ricochet, du personnage central². La régularité de leurs rencontres, cependant, suit le rythme de la lune, imposé par le personnage narrateur, qui pourrait de ce fait être de sexe féminin. Mais n'en croyons rien car, chez Angélica Gorodischer, il s'agit toujours de parodier les genres et de subvertir la stéréotypie. En effet, ce n'est pas du tout la lune du cycle menstruel que l'on respecte ici, mais l'astre que le scientifique observe : « él aprendió esas fechas lunares porque supo de mi curiosidad por el infinito » (GORODISCHER, 2003 : 142-143). Toujours est-il que les commérages parviennent aux oreilles de l'amant/e trompé/e et que celui/celle-ci finit par éliminer le traître. Autre clin d'œil au passage aux lecteurs avertis, qui reconnaissent sans peine la stratégie du narrateur du *Meurtre de Roger Ackroyd*, d'Agatha Christie (1926). Le crime étant ici avoué et le cadavre disparu, subtilisé sans doute par Elodia, le lecteur tremble cependant de peur que ce personnage qui lui est devenu sympathique ne soit démasqué et puni par la loi.

La troisième histoire d'amour, enfin, est celle du triangle formé par Raimundo Ponce y Herreros, neveu de Casiano, Maria Trinidad Alcázar et María de la Cruz, surnommée Crocetta, sœur jumelle de Raimundo. Cette histoire introduit dans l'intrigue déjà assez complexe, les thématiques de la gémellité et de l'amour incestueux, l'ambiguïté sexuelle ou transgénéricité ainsi que celle du travesti. Raimundo est « menudo, esbelto, bello como un sol » (GORODISCHER, 2003 : 79), María Trinidad est une créature « blanca y suave » (GORODISCHER, 2003 : 117), fille de bonne famille, qui finit par se donner la mort après que Raimundo lui ait dit qu'il avait déjà une épouse qui l'attendait en Espagne. Mais en réalité le beau Raimundo n'est que Crocetta, déguisée. C'est que les jumeaux ont pris depuis leur enfance l'habitude d'échanger leurs rôles à chaque fois que la jeune femme désire répondre à l'appel de l'aventure pour laquelle, d'ailleurs, elle est mieux faite que son frère³ :

Le propuse a Raimundo que viniéramos los dos, pero a él no le interesa la aventura. Es que de los dos, yo fui la curiosa, la arriesgada. Raimundo se batió con coraje y honor en las batallas porque era su obligación, pero era yo la que hubiera querido estar ahí, a caballo entre el olor a pólvora y a sangre, con el arma en la mano frente al enemigo. Sólo que a una mujer no le está permitido. Pero para permitírmelo una que otra vez hice esto también, vestirme de varón y acometer alguna empresa, una expedición, un séquito real en el que tendría que haber tomado parte mi hermano, una misión secreta (GORODISCHER, 2003 : 180-181).

Crocetta s'éprend de María Trinidad parce que, dit-elle, « el parecido con mi hermano fue lo que me atrajo hacia ella » : « la quise a través de él y si él la hubiera conocido la hubiera amado con otro amor, a través de mí » (GORODISCHER, 2003 : 183 et 185). Ainsi, les cadeaux que Crocetta offre à la jeune fille sont « atenciones insignificantes que entre dos mujeres no quieren decir nada », mais pour Maria Trinidad, au contraire, « eran muestras de que yo, mi hermano en realidad, la pretendía » ; « Yo quería que fuéramos amigas ; ella pensó que éramos prometidos » (GORODISCHER, 2003 : 183). La mort tragique de Maria Trinidad hantera jusqu'à la fin Crocetta qui repartira vers là d'où elle est venue pour y accomplir peut-être un jour son destin de femme : « Algún día dejaré esta vida y seguiré el consejo de mi

² Casiano admet volontiers, par exemple, que lorsqu'il fréquente une maison close il s'agit de « un capricho [...] un cambio, pequeño cambio, de vez en cuando » (GORODISCHER, 2003 : 145).

³ Racontant son éducation à la voix narratrice, Crocetta fait état des contraintes de son genre que le père, clairvoyant, s'est efforcé de déjouer : « [...] los extraños nunca llegaron a saber si éramos dos o uno, si éramos dos muchachos o dos niñas o una niña y un muchacho o sólo un muchacho o sólo una niña. [...] – Nos educaron, juntos – decía él, ella – y a los dos nos enseñaron matemáticas y versificación, italiano y francés, religión y artes de esgrima, teología y música, danza y latín. Así lo quiso nuestro padre, y nuestra madre consintió. Él decía que las muchachas llevan la peor parte en este mundo y que para que eso no sucediera conmigo, me dejaba una cuantiosa fortuna repartida entre oro y conocimientos que valían más que el oro. (GORODISCHER, 2003 : 179-180).

hermano : me casaré, tendré hijos, manejaré mi casa y trataré de hacer feliz a mi marido. [...] No ahora, pero cuando llegue ese tiempo me gustará » (GORODISCHER, 2003 : 181).

Reste maintenant à examiner le cas de Polibio, le chat noir du personnage central, dont les aventures englobent et métaphorisent celles des humains en même temps qu'elles induisent un questionnement au sujet de l'Histoire et du genre (SORIANO, 2005 : 52). La figure de Polibio, en effet, qui renvoie à celle de l'historien grec (IIIe-IIe siècles av. J-C.) commande dans le roman les allusions récurrentes au roi wisigoth Alaric (385-410), personnage fascinant, « mala persona, un bergante, cubierto de cicatrices y de mugre, bruto, desdeñoso de lo que no podía comprender » (GORODISCHER, 2003 : 63) et dont l'inutilité des combats inspire au narrateur une bonne dose de cynisme :

Alarico murió allá por los años cuatrocientos en una de esas estúpidas batallas, Cosenza, creo, y se hundió en las sombras como si nunca hubiera sido rey poderoso [...]. Tanto oro, tanta sangre, tantas armas, tanto poder, tanto ulular órdenes y humillar enemigos y forzar cautivas ; tanto de tanto para nada, para dejar como otro cualquiera este valle de lágrimas. Ninguna utilidad, que yo pudiera ver. (GORODISCHER, 2003 : 57)

La mention du pape Pie VI (1717-1799), des noms de Danton et de Babœuf, les allusions au « ridículo hombrecito », « hombrecito de Córcega » (GORODISCHER, 2003 : 103 et 151), ensuite, nous permettent de situer la période de la fin du XVIIIe siècle et les réflexions apocalyptiques qu'elle entraîne chez les partisans de l'esprit religieux, dont Elodia, comme nous l'avons vu.

Or, ces références, peu nombreuses en réalité, sont relativisées par la remise en question de toute notion d'autorité et ce, à travers la personne même de l'historien :

Pero me pregunto [...] si no será la vida mínima la que tiene importancia, si los historiadores no harían bien en fijar los acontecimientos menudos de todos los días antes que andar escribiendo sobre lo grandioso, lo monumental, lo asombroso. ¿Qué hay debajo de los farragosos discursos de Polibio, por ejemplo ? (GORODISCHER, 2003 : 77)

Comme s'il fallait une preuve des erreurs de l'Histoire, la fiction de Gorodischer s'articule autour de l'erreur de son personnage central qui, du jour au lendemain, découvre que son chat est en réalité une chatte et qu'elle est enceinte :

Pero entonces, si Polibio era gata y no gato, ¿qué seguridad podía tener yo, qué seguridad podíamos tener todos, qué seguridad podía haber en este mundo acerca de la inmutabilidad de las cosas y los seres que nos rodean ? [...] Casi sonriendo, el universo depende de un gato que es gata, pensé, y Polibio, pensé, vaya Polibio, se terminó, pensé, el rehén de Roma, se terminó la historia universal, se terminó la admiración de Tito Livio. (GORODISCHER, 2003 : 148)

La Mort de l'Histoire, donc, est ainsi consacrée par le trouble dans le genre (BUTLER, 2005) ; l'universalité et la version unique cèdent la place aux lectures plurielles : les dires, les récits multiples et les histoires « de bonne femme », toutes les voix qui se croisent et qui se superposent, celles des habitants de la ville qui passent chez l'apothicaire et lui rapportent leur vision du monde et des autres : « [...] alguien viene, alguien entra en la tienda, alguien pide permiso para llegarse a verme y entonces mantenemos una conversación y me entero de todo aquello de lo que quiero enterarme » (GORODISCHER, 2003 : 65).

Du coup, le chat Polibio doit changer de nom : « Nola, se me ocurrió de inmediato. Nola, esa muchachita irlandesa que vistió las ropas y la armadura de un guerrero para vengar a sus hermanas atormentadas por los invasores » (GORODISCHER, 2003 : 149). C'est donc sous le signe de ce travesti historique que nous pouvons reprendre notre lecture et interpréter les stratégies discursives à l'œuvre depuis le début du roman.

Zapata, La déconstruction de l'Histoire et les "histoires de bonne femme"

Dès la première page, en effet, la chronologie officielle est sans importance et ce n'est que vers le milieu du livre que nous comprenons que l'action se situe en 1799. De chapitre en chapitre, seuls les noms des saints patrons du jour sont mentionnés et ce, surtout pas par conviction religieuse du personnage central mais bien plutôt pour souligner le caractère aléatoire d'un quelconque calendrier : « Pues bien, que era martes y fue que San Lupo vino a caer ese año en martes. ¿Yo ? La impavidez hecha persona, fuera martes o el día que fuere, sin moverme de mi sillón [...] por qué habría de hacerlo. ¿Vale la pena acaso ? » (GORODISCHER, 2003 : 15).

« Me pierdo en naderías – déclare aussi la voix narratrice –, voy y vuelvo por el tiempo como voy y vuelvo por los cielos de la noche : en ilusión y no en verdad » (GORODISCHER, 2003 : 77). Et nous entendons encore là un discours qui refuse la stabilité des catégories temporelles canoniques mais aussi, venant de la part d'une féministe éclairée comme Angélica Gorodischer, nous ne pouvons pas ne pas reconnaître la parodie d'une écriture féminine qui, selon la critique des années 1980, était hostile au temps lui préférant les vagabondages au gré de la mémoire et de l'affect. (GARCÍA, 1981 : 202s)

La déconstruction de l'Histoire et des catégories de genre, littéraire et socio-sexuel s'éclaire enfin à travers les épigraphes qui précèdent chacun des dix-neuf chapitres du roman et leur fournissent un titre. La première consacre ironiquement l'espace « féminin » par excellence – « la maison héberge le rêve, la maison protège le rêveur, la maison nous permet de rêver en paix », de G. Bachelard (GORODISCHER, 2003 : 15) ; alors que la dernière conclut avec la même ironie : « Il y a des moments où tout vous réussit. Il ne faut pas s'en effrayer. Ça passe », de Jules Renard (GORODISCHER, 2003 : 209). Entre les deux, les phrases citées sapent les certitudes du lecteur⁴, s'accordant avec le contenu du roman, et constituant aussi un rappel parodique des stéréotypes sociaux et littéraires.

Entre 1989, date de la publication de *Como agua para chocolate* et 2003, date de *Doquier*, les études littéraires ont évolué grâce aux apports, entre autres, des études de genre et de la critique *queer*. Ne pouvant plus s'appuyer sur le marxisme et la socio-critique, les féministes se sont tournées vers les thèses du postmodernisme et en ont donné leur version, non sans controverses et débats, bien entendu. La thèse de la Mort de l'Histoire, cependant, est celle qui a suscité le moins de résistance de la part des militantes qui, en revanche, se sont montrées hostiles à l'abandon d'un idéal philosophique susceptible d'encourager leurs combats. Les romancières, comme les artistes en général, ont suivi le pas et, d'un féminisme un peu naïf fondé sur la revalorisation des aspects d'une féminité décriés par les militantes radicales, parce que définis par la même société patriarcale que l'on s'efforçait de changer, elles sont passées à une vision plus complexe et nuancée. Sans renier la différence des sexes, elles ont étalé au grand jour les contraintes du genre et se sont attelées à les défaire : par leur pratique de l'écriture mieux encore que par des discours à visée didactique ou pamphlétaire, par la parodie aussi ou, pour le dire avec Michèle Soriano, par l'anamorphose, cette technique qui consiste à tordre les images de la réalité de telle sorte que l'observateur prenne la mesure de leur labilité (SORIANO, 2005). *Como agua para chocolate* et *Doquier* sont des exemples probants, me semble-t-il, de cette évolution, de cette nouvelle torsion de l'Histoire et de la notion de genre.

⁴ Citons encore deux exemples : « Toute chose visible cache une autre chose qui n'est pas visible. René Magritte » (GORODISCHER, 2003 : 73) ; « The telescope makes the world smaller ; It is only the microscope that makes it larger. Gilbert Keith Chesterton ». (GORODISCHER, 2003 : 135).

Bibliographie

- BENHABIB, Seyla (1995), « Feminism and Postmodernism: An Uneasy Alliance », in Butler, J., Cornell, D., Fraser, N., *Feminist Contentions. A Philosophical Exchange*, New York & London, Routledge.
- BORGES, Jorge Luis (1944), *Ficciones*, Buenos Aires, Editorial Sur.
- BUTLER, Judith (1990), *Gender Trouble*, New-York & Londres, Routledge.
 — (1993) *Bodies that Matter*, New York & London, Routledge.
 — (2005) *Trouble dans le genre*, (trad. Par Cynthia Kraus), Paris, Éditions de la Découverte.
 — (2006) *Défaire le genre*, (trad. Par Maxime Cervulle), Paris, Éditions Amsterdam.
- CHÁVEZ, Ricardo, ESTIVILL, Alejandro, HERRASTI, Vicente, PADILLA, Ignacio, PALOU, Pedro Ángel, REGALADO, Tomás, URROZ, Eloy, VOLPI, Jorge (2004), *Crack. Instrucciones de uso*, Barcelona, Mondadori.
- FUGUET, Alberto & GÓMEZ, Sergio (eds.) (1996), *McOndo*, Barcelona, Mondadori.
- ESQUIVEL, Laura [1989], (1994), *Como agua para chocolate*, Barcelona, Mondadori.
- FLAX, Jane (1990), *Thinking Fragments: Psychoanalysis, Feminism and Postmodernism in the Contemporary West*, Berkeley, University of California Press.
- GARCÍA, Irma (1981), *Promenade femmilière. Recherches sur l'écriture féminine*, Paris, Éditions des femmes.
- JAMESON, Fredric (1984), *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Oxford, New Left Review. Trad. en espagnol : PÉREZ, Esther (1986), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*, La Habana, Casa de las Américas, n° 155-156, marzo-junio ; PARDO TORÍO, José Luis (1991), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Madrid, Paidós.
- LILLO, Gastón & SARFATI, Monique (1994), « *Como agua para chocolate: determinaciones de la lectura en el contexto posmoderno* », in *Revista canadiense de estudios hispánicos*, Vol. XVIII, N° 3, primavera, p. 479-490.
- SHAW, Donald (1999), *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, Posboom, Posmodernismo*, Madrid, Cátedra.
- SORIANO, Michèle (2005), « Hybrides : genres et rapports de genre », in EZQUERRO, Milagros (sous la direction de), *L'hybride / Lo híbrido. Les ateliers du SAL*, Paris, Indigo, p. 41-58.
- TORO, Alfonso de (1991), « Posmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa posmoderna) », *Revista Iberoamericana*, 155-156 : 441-467.

Pour citer cet article : ZAPATA, Mónica, « La déconstruction de l'Histoire et les "histoires de bonne femme". les récits d'auteurs hispano-américaines au tournant du XXIe siècle », *Lectures du genre n° 2 : Femmes/Histoire/histoires*

http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_2/Zapata.html

Version PDF : 69-77