

# CONVOQUER LES FIGURES MYTHIQUES FÉMININES POUR PERFORMER LE GENRE

Nadège GUILHEM BOUHABEN  
Université Toulouse 2 Jean Jaurès, CEIIBA

## Introduction. Pour une lecture féministe de *La mujer desnuda*

Armonía Somers, de son vrai nom Armonía Liropeya Etchepare, publie la nouvelle intitulée *La mujer desnuda*, en 1950, dans la revue *Clima. Cuadernos de arte*, dirigée par Carlos Brandy et José Carlos Álvarez. Elle la publie sous un pseudonyme, à une époque où les femmes sont encore peu reconnues – peu visibles et peu considérées – dans le champ littéraire uruguayen, notamment dans la production en prose. Sa nouvelle remue le milieu intellectuel *montevideano* pour plusieurs raisons, notamment du fait de l'absence d'informations sur l'auteur·ice et du fait de l'intrigue supposément érotique de l'œuvre, ce que déplore – à juste titre – Nicasio Perera San Martín :

Quando, en 1950, la revista *Clima. Cuadernos de arte* publicó *La mujer desnuda*, el escándalo ocultó la verdadera importancia y la originalidad de la novela. La crítica prefirió, mayoritariamente, especular sobre la presunta identidad del autor, en lugar de analizar la singularidad de la obra (PERERA SAN MARTÍN, 2019 : 17).

Le scandale reposera également (dans une moindre mesure à l'époque de la publication, certes), sur la forme de l'œuvre qui « rompía abruptamente con los cánones *all'uso*, renunciando abiertamente a los dos pilares fundamentales de la novela balzaciana, que campeaba por sus respetos desde hacía más de un siglo: la descripción y el retrato » (PERERA SAN MARTÍN, 2019 : 17), faisant de ce texte l'une des premières nouvelles<sup>1</sup> publiées en Uruguay. Par ailleurs, dans ce récit, les influences littéraires et philosophiques sont diverses et, surtout, hors du canon uruguayen de l'époque. Notons, par exemple, les influences du fantastique et du gothique qui entraînent une rupture avec l'esthétique réaliste dominante. Juan José Saer, écrivain argentin, affirme dans son prologue au recueil de nouvelles d'Onetti que ce dernier est « le précurseur du démantèlement du réalisme triomphant du roman du XX<sup>ème</sup> siècle » (SAER, 2012 : 8) avec sa nouvelle *La vida breve* en 1960. Ces affirmations sont symptomatiques d'une méconnaissance de toute une partie de la production littéraire de l'époque, notamment celle des femmes. En effet, Armonía Somers rompt, dès 1950, avec l'esthétique du roman réaliste. Elle n'entre pas non plus dans le cadre du nouveau roman urbain développé par Onetti en Uruguay. Elle emprunte ses influences à diverses traditions littéraires, avec lesquelles elle entre en dialogue, pour proposer une œuvre singulière dans le panorama uruguayen de l'époque. Classée comme membre de la *Generación crítica* par Ángel Rama (1971 : 397), Armonía Somers partage avec ses membres une « conscience critique » vis-à-vis de la société uruguayenne. Et pourtant, la critique sur *La mujer desnuda* s'est essentiellement concentrée sur le caractère transgressif de cette œuvre en évoquant l'érotisme de la protagoniste. Comme l'a d'ailleurs affirmé María Luisa Femenías, chercheuse et philosophe argentine, qualifier cette œuvre d'érotique est erroné ou, du moins, bien trop restrictif, et nous devons de procéder à une lecture politique et féministe pour rendre justice à l'autrice et à

---

<sup>1</sup> Ce genre connaîtra un grand succès parmi les jeunes écrivains dans les années 60. Avec la publication de *La mujer desnuda* en 1950, Armonía Somers est l'une des précurseuses de ce genre en Uruguay. Onetti en avait déjà publié plusieurs, mais il faisait encore figure d'exception et la production littéraire en prose se limitait essentiellement aux romans réalistes de tendance nationaliste ou régionaliste.

son propos (FEMENÍAS, 2002). Ana Inés Larre Borges avançait que dans *La mujer desnuda* « Hay un feminismo *avant la lettre* en la historia de una protagonista femenina que es dueña de su deseo, y también en la escritora que en la pacata sociedad de 1950 pone esa idea en circulación » (LARRE BORGES, 2001 : 330). Nous voudrions ajouter à cela que le féminisme de cette œuvre ne réside pas seulement dans l'écriture du désir de la protagoniste – bien que ce soit un élément significatif – mais surtout dans la mise en lumière des violences générées par la société hétéro-patriarcale et catholique : les dynamiques d'exclusion, l'assignation de rôles dont il semble quasiment impossible de se défaire, la prégnance de la morale, ou encore les viols conjugaux qui apparaissent par deux fois dans cette œuvre, bien loin de l'érotisme qu'ont pu y voir certains.

Dans *La mujer desnuda*, Armonía Somers raconte les deux derniers jours de la vie de la protagoniste, Rebeca Linke, qui arrive dans une maison de campagne, le jour de son trentième anniversaire. Là, elle se décapite avant de replacer sa tête sur son corps, « comme un casque de combat » (SOMERS, 2013 : 21) et déambule, totalement nue, dans cette campagne pendant deux jours. Elle est repérée aux abords d'un village, et s'ensuit une série de visites nocturnes (réelles ou rêvées) qui vont réveiller les désirs et les peurs des hommes et des femmes du village et chambouler l'ordre établi, donnant finalement lieu à une chasse à cette femme nue. Après avoir traversé la forêt dense et aux mille dangers, elle arrive aux abords du village, de nuit, et entre chez Nataniel, qui dort auprès de sa femme Antonia, jusqu'à s'inviter dans son lit. Rebeca Linke va prendre plusieurs noms – Eva, Judith, Semíramis, Magdala, Gradiva – et échanger avec l'homme semi-endormi. Elle s'enfuira juste avant qu'il ne se réveille totalement et Nataniel va violer sa propre femme, sûrement mû par l'impossibilité de prendre le pouvoir sur Rebeca. La scène suivante a lieu de jour. La rumeur de la présence d'une femme nue s'est propagée parmi les villageois. Rebeca Linke, dans une clairière, se retrouve face à deux jumeaux, vus comme les idiots du village, et ceux-ci donnent l'alerte. Les villageois, dans ce qui semble être une parodie de roman policier, organisent alors une chasse pour retrouver cette femme nue. Entre temps, la messe a lieu, le prêtre prêche, mais succombe lui-même à l'éveil de ses pulsions. Dans sa fuite, Rebeca Linke rencontre Juan, qui vit en marge du village et avec qui elle utilise aussi la diversité de ses noms. Ils commencent une idylle, aussi courte que tragique. La nouvelle se termine sur l'éloignement de Rebeca Linke et sur l'assassinat de Juan par les villageois.

Le geste de la décapitation est à interpréter dans sa portée symbolique, comme « un eje alegórico que funda el discurso ideológico de la novela » (PERERA SAN MARTÍN, 2019 : 17) et signifie le détachement d'avec les normes et codes sociaux. L'autrice nous guide vers cette interprétation lorsqu'elle se réfère à la possibilité de remettre la tête en place en ces mots : « 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, 2013 : 21). Nous comprenons que l'autrice se fonde sur une division corps-libre, esprit-acculturé avec une domination de l'esprit sur le corps. La tête est donc, ici, le symbole de la culture normative. L'auto-décapitation crée un décalage minime mais suffisant pour donner lieu à un changement de perspective et à un repositionnement à l'intérieur de cet ordre. Somers l'explique : lorsque Rebeca Linke replace sa tête sur son cou la démarcation reste palpable. La trace de cet acte empêche le retour à l'état antérieur, le changement de perspective est ancré / encre par l'autrice qui évoque « su vigilia retomada bajo nuevas formas » (SOMERS, 2013 : 21). Dès lors, la protagoniste est caractérisée par un « escandaloso amoralismo » (SOMERS, 2013 : 41). Rebeca Linke se situe hors de la morale et peut, par conséquent, porter un regard étranger sur les normes et codes sociaux. La protagoniste est donc celle qui, par son déplacement, va signaler les travers de la société hétéropatriarcale.

Dès les premières pages de l'œuvre, Armonía Somers, par les mentions à une division nature/culture et à la morale, donne une dimension politique à son discours. C'est cet aspect-là que nous souhaitons mettre en lumière, en accord avec l'affirmation de Nicasio Perera San Martín, selon laquelle « 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, 2019 : 17). En effet, le caractère politique de cette œuvre a trop souvent été passé sous silence. Selon la lecture que nous proposons, Armonía Somers s'inscrit dans la démarche que suivent d'autres auteur·ices de la *Generación crítica*, et qui « se caractérise par son absence d'innocence et par la réalité de la société. La rupture entre le "mythe", la représentation et la société réelle semble définitive. C'est une rupture méthodologique et épistémologique avec les générations précédentes, une distinction de plus en plus nette entre situations de droit et situations de fait, entre société rêvée et société réelle » (DE SIERRA NEVES, 1992 : 25). Dans *La mujer desnuda*, il n'y a pas de référence explicite à l'Uruguay, mais l'omniprésence d'un espace structuré par le travail, la religion catholique, le mariage hétérosexuel, la vie et la mort apporte des similitudes qui permettent un processus d'identification avec la société uruguayenne de l'époque, une société hétéropatriarcale fondée sur un ordre excluant, un bon sens régi par la morale, un équilibre qui reproduit les relations d'oppression.

Dans cet article nous nous intéressons à la manière dont Armonía Somers participe à la performance du genre féminin dans une dynamique de résistance aux discours hégémoniques patriarcaux. Nous considérons que la lecture constitue une expérience liminale pour les lecteur·ices et, qu'en cela, la fiction, par les diverses représentations d'actes et discours de personnages masculins ou féminins, peut participer à performer le genre (GONZÁLEZ, 2016).

Tout au long du récit, nous accédons à deux discours : celui de la protagoniste – Rebeca Linke – et celui des autres, avec une claire prédominance du premier. Les autres sont les villageois, ceux qui sont dans la norme et pour qui la protagoniste est l'autre, l'étrangère, celle qui sème la pagaille. Toutefois, l'autrice appuie la narration sur Rebeca Linke car c'est à travers sa perspective que nous accédons généralement aux faits : ainsi, elle inverse cette dynamique et la met en échec. Par cette simple stratégie d'inversion, elle questionne le système patriarcal fondé sur une hiérarchie privilégiant celui qui respecte la norme. Armonía Somers s'inscrit en opposition à cette dynamique et prend, dès les premières lignes de son œuvre, ses distances avec le modèle patriarcal. Plusieurs éléments participent ensuite de la construction de son positionnement de résistance aux discours hégémoniques patriarcaux : les thématiques évoquées, les rapports entre personnages, le lien avec la nature, les références intertextuelles. Ici, 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. Il ne s'agira pas d'étudier ces mythes en détail, mais de comprendre les implications de leur présence dans l'œuvre étudiée. Rebecca, 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 hétéropatriarcaux qui ont fait d'elles des objets de discours, des métonymies visant à essentialiser les femmes. Rebecca 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 de Somers peut aussi être celle qui sert, celle qui pourrait donner lieu à une nouvelle société comme Rebecca l'a fait en décidant de faire passer Jacob pour Esau. On peut aussi le voir comme un contre-pied : 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 : 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 : 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.

### Écrire c'est relire

Selon Roland Barthes, « le mythe est une parole choisie par l'histoire » (BARTHES, 2014 : 212). Autrement dit, le mythe est un discours culturel, une fiction utilisée pour créer, perpétuer ou renforcer un système – ici, le système patriarcal. Il s'agit d'une fiction constamment réécrite et qui, par ses répétitions, s'installe dans l'imaginaire collectif et participe d'un socle de références, de valeurs morales et de modèles communs. Nous nous intéressons aux figures mythiques féminines qui ont été et sont, pour la plupart, utilisées par les institutions patriarcales pour asseoir un discours visant à perpétuer le modèle normatif du genre féminin qui maintient les femmes dans une position d'assujettissement aux hommes. En effet, « le genre se modifie, se déplace mais, en même temps, les discours cherchent à le fixer, c'est-à-dire essaient de le confirmer comme un état immuable et inamovible » (GONZÁLEZ, 2016 : 21). Ces fictions participent donc d'une dynamique visant à influencer la société et en cela elles acquièrent une valeur performative.

La fiction, en tant que discours, a également ce pouvoir de performer, non seulement ce qui a lieu dans le monde fictionnel, mais aussi la manière dont les discours et les actes de ce monde franchissent la barrière de la fiction vers la réalité du lecteur. (GONZÁLEZ, 2016 : 21)

Si ces fictions ont le pouvoir de performer le genre dans la réalité, elles peuvent le faire selon deux orientations principales : en confirmant les représentations hégémoniques ou en leur résistant. À ce sujet, il nous semble fondamental de souligner qu'à partir du XXe siècle, notamment, nombreuses sont les femmes ou minorités de genre, qui se réapproprient les figures mythiques pour proposer d'autres représentations comme stratégie de résistance aux discours hégémoniques.

Bakhtine affirme que tout discours est nécessairement dialogique car il répond à des discours antérieurs. Si l'on suit cette affirmation, toute écriture serait une réécriture d'écrits antérieurs et impliquerait nécessairement des relectures d'un ou plusieurs textes pour les connaître, se les réapproprier, lire en biais ou entre les lignes, en détacher ce qui nous interpelle pour en proposer une lecture propre, intégrale ou partielle, parallèle ou divergente. L'écriture

serait donc toujours une prise de position, plus ou moins explicite, par rapport à ces lectures. Dans *La mujer desnuda*, la réécriture est rendue explicite par la convocation des figures mythiques. Armonía Somers assume l'écriture – et donc la lecture – comme « stratégies de résistance culturelle » (DE LAURETIS, 1992 : 18). Elle semble consciente de l'impossibilité de s'extraire totalement des discours hégémoniques et se déplace à l'intérieur de ceux-ci selon une stratégie que De Lauretis théorise en ces mots : « la seule manière de se situer hors du discours [dominant] est de se déplacer soi-même à l'intérieur de celui-ci » (DE LAURETIS, 1992 : 18).

Dans *La mujer desnuda*, Armonía Somers isole certains éléments des mythes auxquels elle se réfère et les resignifie en les plaçant dans un nouveau contexte. Selon Barthes (2014), la forme du mythe lui est essentielle. Ainsi, en isolant certains éléments, Armonía Somers leur fait subir *de facto* un processus de démythification, ce qui est une première étape dans sa négociation avec les discours hégémoniques. Ce faisant, elle ne nie pas l'existence de ces mythes, encore moins leur influence dans l'imaginaire collectif. Bien au contraire, elle les cite et reconnaît en cela leur rôle, mais elle leur ôte leur essence par la brièveté des mentions, le caractère isolé et anecdotique des éléments cités et le contexte dans lequel elle les replace. 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 usurper 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 lectureuses 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 : 20). Il s'agit, comme l'a signalé De Lauretis, d'une « construcción ficticia, un destilado de los discursos, diversos pero coherentes, que dominan en las culturas occidentales (discursos críticos y científicos, literarios o jurídicos), que funciona a la vez como su punto de fuga y su peculiar condición de existencia » (DE LAURETIS, 1992 : 15). Dans la construction de ce mythe, les figures 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 Rebecca – 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 re-signification 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 envoyeur et récepteur de la faute et de la culpabilité, un corps muable et mobile qui échappe au jugement moral. Le mouvement empêche le statut de cible et il permet une nouvelle occupation de l'espace qui redistribue les cartes de l'autorité. Cette scène, dès les premières pages de la nouvelle, démantèle l'autorité discursive des textes

canoniques de la société hétéro-patriarcale occidentale et ouvre la voie à de nouvelles lectures et à de nouveaux discours :

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 : 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, 2013 : 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 « flotante », 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 – « sin colmillos ». Il s'agit d'une ironisation du mythe qui fonctionne comme stratégie visant à le démythifier tout en avertissant de sa présence – « con pretensiones de renovar la intriga » (SOMERS, 2013 : 24) et donc en appelant à une certaine vigilance.

### **Les figures mythiques : d'objet de discours à généalogie puissante**

Armonía Somers présente les différentes figures 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 había sido dolor desde el principio. Luego, para aumentarlo, el capítulo nuevo. (SOMERS, 1950 : 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, 2013 : 24)

Elle reprend le discours hégémonique mais elle le fait depuis une position de dissension, en revendiquant le sujet féminin comme sujet actant (« siendo la poseedora de su propia noche »). 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 « bastaba ». Si la première version est plus explicite, Armonía Somers retrace, dans les deux cas, une généalogie millénaire encore active

et à laquelle elle rend justice. De la reconnaissance – « todo había sido dolor desde el principio » – à la dénonciation du « desgraciado capítulo moderno », il s'agit de faire entendre la voix des opprimées, de déplacer les discours hégémoniques pour leur résister.

Après avoir fait le constat critique du statut de coupable inhérent aux femmes dans les discours hégémoniques, Armonía Somers revendique, toujours à travers sa protagoniste, une multiplicité d'être femme associée à une puissance millénaire :

–¿Qué es, quién anda? –logró decir el durmiente con la lengua como llena de hormigas.  
 –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, 2013 : 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 revendique 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 re-signifie 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 mezclanza. 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, 2013 : 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 : 2). Le lexique employé par Armonía Somers – « miedo », « engaño » et « robo » – 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.

Au-delà de la revendication, il y a 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, 2013 : 107)

Par l'expression « una especie de propiedad colectiva », 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 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 : 13).

Dans *La mujer desnuda*, la protagoniste refuse d'être une « propiedad colectiva » 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 hétéro-patriarcales – 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 lectrices et d'ouvrir un nouveau champ des possibles.

### **La putain pour performer le genre féminin**

Le mythe de « la Femme » cloisonne le champ des possibles des femmes. C'est ce qu'Armonía Somers désigne et critique dans son œuvre. D'abord, nous l'avons vu, 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 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 stigmaté 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 : 121). C'est le cas de Rebeca Linke dans *La mujer desnuda*.

Elle fait office de putain car elle 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 : 123). Or, Rebeca Linke n'est pas définie par la reproduction, au contraire, elle est définie par l'absence de reproduction. Dans l'espace-temps de l'œuvre, et des informations qui nous sont données, elle semble n'avoir ni mari ni enfant, ce qui la place d'ores et déjà en marge du genre féminin. De plus, elle regroupe toutes les caractéristiques qu'Elsa Dorlin signale comme étant celles qui vont entraîner le stigmaté de la putain : « l'autonomie sexuelle, la mobilité géographique, l'initiative économique et la prise de risque physique » (DORLIN, 2003 : 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, le thème n'est pas mentionné explicitement dans l'œuvre. 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 ? Rien ne permet d'affirmer l'un ou l'autre. Toutefois, l'existence de la maison de campagne interroge et laisse supposer une certaine aisance, mais on ne dispose d'aucune information sur sa condition (héritage, achat, location, prêt, ...). Elle est présentée comme familière et à la fois étrangère, ce qui laisse penser que la protagoniste y a déjà séjourné à plusieurs reprises 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'auto-décapitation 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 « *identity instituted through a stylized repetition of acts* » (BUTLER, 1988 : 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 : 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 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 : « Tú no imaginas cómo sufren ellas, todas ellas, cómo me han empujado a salir para decírtelo » (SOMERS, 1950 : 115-116). Rebeca Linke a récupéré sa capacité d'agir et est consciente que cela la place dans une position d'étrangère – « además, ella, la intrusa, era Eva, ciertamente. No quería negarlo entonces, precisamente entonces, cuando había decidido afirmarse a sí misma » (SOMERS, 1950 : 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 : 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 « *subversive repetition* » (BUTLER, 1988 : 520) par l'association des figures mythiques et de la figure de la putain libérée et puissante 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 culture 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, qui font déborder la protagoniste du cadre normatif, Armonía Somers brouille les pistes et fait de sa protagoniste une figure qui, par la revendication d'une généalogie féminine puissante et millénaire, performe le genre féminin.

## Bibliographie

- BARTHES, Roland (1957 ; 2014), *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil.
- BETETA MARTÍN, Yolanda (2009), « Las heroínas regresan a Ítaca. La construcción de las identidades femeninas a través de la subversión de los mitos », *Investigaciones feministas*, vol. 0, p. 163-82.
- BUTLER, Judith (1988), « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », *Theatre Journal*, vol. 40, n° 4, p. 519-531.
- DALMAGRO, Cristina (2009), *Desde los umbrales de la memoria. Ficción autobiográfica en Armonía Somers*, Montevideo, Biblioteca Nacional del Uruguay.
- DELPHY, Christine (2008), *Classer, dominer. Qui sont les « autres » ?*, Paris, La Fabrique éditions.
- DE SIERRA NEVES, Carmen (1992), *De la crise à la recherche d'une nouvelle identité nationale : les intellectuels en Uruguay (1939-1975)*, Paris, E.H.E.S.S.
- DORLIN, Elsa (août 2003), « Les putes sont des hommes comme les autres », *Raisons politiques*, n° 11, p. 117-132.
- FEMENÍAS, María Luisa (2002), « Armonía Somers: la difícil andadura de una obra », *Orbis Tertius*, vol. 8, n° 9, p. 141-160.
- GONZÁLEZ PALOMARES, José (2016), *Performatividad de la ficción en la novela argentina contemporánea: relaciones de género en Griselda Gambaro, Silvia Molloy, Perla Suez*, Thèse de doctorat, Toulouse 2 Jean Jaurès.
- GOUDOT, Marie (2001), « Rivages féminins en mythologie », *Études*, n° 4, p. 521-532.
- LARRE-BORGES, Ana Inés (2001), *Mujeres uruguayas. El lado femenino de nuestra historia*, Montevideo, Ediciones Santillana.
- LAURETIS, Teresa de (1992), *Alicia ya no*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- LEONARD-ROQUES, Véronique (2008), *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal.
- MACHADO, Everton V (septembre 2009), « Ce qui fait figure dans le mythe. Notes de lecture », *Acta fabula*, vol. 10, n° 7. Disponible sur <http://www.fabula.org/acta/document5160.php>.
- PERERA SAN MARTÍN, Nicasio (2019), « Vigencia de Armonía Somers », *La escritura de Armonía Somers: pulsión y riesgo*, Séville, Editorial Universidad de Sevilla.
- RAMA, Ángel (1971), *La generación crítica (1939-1969)*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.
- RUBIN, Gayle (1998), « L'économie politique du sexe : transactions sur les femmes et systèmes de sexe/genre », *Les cahiers du CEDREF* [en ligne], n° 7. Disponible sur <http://journals.openedition.org/cedref/171>
- SAER, Juan José (2012), « Prólogo: Onetti y la vida breve », in ONETTI, Juan Carlos, *Novelas breves*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora.
- SOMERS, Armonía (1950), « La mujer desnuda », *Clima. Cuadernos de arte*, p. 73-126.  
— (2013), *La mujer desnuda*, Buenos Aires, El cuenco de Plata.

Pour citer cet article : Guilhem Bouhabem, Nadège, « Convoquer les figures mythiques pour performer le genre », *Lectures du genre*, n° 16 : (Contre)performances de genre, performativité et résistance, p. 46-56.