

FEMME ET TRANSGRESSION DANS LA LITTÉRATURE HISPANIQUE : REGARD CROISÉ ENTRE *ANTÍGONA* ET *LUCRECIA Y JUDITH*

Perrine MVOU

École Normale Supérieure, CRAAL/CERAFIA

mperrine2001@yahoo.fr/rickongouori@gmail.com

Résumé : Nulle société ne peut fonctionner sans loi, sans norme. Mais, lorsque les normes prennent des allures d'oppression, il en est toujours qui, parfois au péril de leur vie, osent les transgresser, dans le but de nommer l'innommable, de briser un ordre établi jugé parfois injuste, de démystifier les vérités uniques, de régler leurs comptes aux contre-vérités, de briser la loi du silence, etc.

L'une des icônes de l'inconformisme est la Femme. En effet, longtemps confiné dans la sphère domestique, réduit au simple rôle d'être soumis à la volonté de l'ordre patriarcal, aux dures lois de la société, etc., celle-ci a pris la décision de briser les chaînes qui la maintenaient captive de la dictature des contraintes sociales et a conquis l'espace fictionnel en se hissant au rang de protagoniste des intrigues telles *Lucrecia y Judith* de Marco Antonio de la Parra et *Antígona* de Trinidad Morgades Besari.

Le propos de cette réflexion est d'analyser des personnages féminins au caractère hors norme en vue d'une mise en relief des stratégies mises en branle pour passer outre les tabous, les interdits, les normes sociales.

Mots-clé : Besari T.M., Femme, Parra M.A., Révolte, Sexualité, Subversion, Transgression

WOMAN AND TRANSGRESSION IN HISPANIC LITERATURE: AN ENCOUNTER BETWEEN *ANTÍGONA* AND *LUCRECIA Y JUDITH*

Abstract

No society can function without law, without standards. But when these take on the appearance of oppression, there are always those who, sometimes risking their lives, dare to transgress them, in order to name the unspeakable, to break an established order sometimes judged unjust, to demystify the unique truths, to settle their accounts with untruths, to break the law of silence, etc.

One of the icons of inconformism is the woman. Indeed, long confined in the domestic sphere, reduced to the simple role of being subject to the will of the patriarchal order, to the harsh laws of society, etc., this character took the decision to break the chains that kept her captive from the dictatorship of social constraints and conquered the fictional space by rising to the rank of protagonist of the intrigues such as *Lucrecia y Judith* by Marco Antonio de la Parra and *Antígona* by Trinidad Morgades Besari.

The purpose of this reflection is to analyze female characters with an extraordinary character with a view to highlighting the strategies set in motion to overcome taboos, prohibitions, social norms.

Keywords : Besari T.M., Woman, Parra M.A., Rebellion, Sexuality, Subversion, Transgression

Introduction

La société a, depuis les origines, délimité les activités et les rôles, qui ont légitimé et créé une division dans les relations entre les deux sexes. La féminité a été associée au privé en

raison de son lien avec la maternité, une tâche qui va de pair avec la reproduction et le bien-être familial, tandis que la masculinité a été considérée comme devant être dans le monde public ; les activités politiques, le soutien et l'entretien du foyer.

Cependant, certaines femmes ont réussi à sortir de ces modèles que la société a mis en place, en raison de l'infime pouvoir qu'elles ont acquis. En effet, Il y a toujours eu des femmes fortes qui enfreignent les règles, qui désobéissent, qui portent atteinte à ce qui est établi par la société ou rompent avec la façon traditionnelle de voir la femme. Certaines de ces transgressions, notamment celles qui sont commises dans la sphère publique ou plus intime (l'adultère), servent à asseoir une identité féminine riche en nuances, différente de celle qui nous est habituellement présentée.

La transgression a, depuis longtemps, constitué un des thèmes majeurs de la littérature hispano-américaine. Elle traverse, par exemple, *Los invasores* de Egón Wolff, *Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta* de Pablo Neruda, etc. C'est ce à quoi se livrent aussi de nombreux personnages féminins dans *Lucrecia y Judith* de M.A. de la Parra et *Antígona* de T.M. Besari, deux œuvres que nous nous proposons d'analyser dans cette étude. Le choix de notre corpus découle des similitudes et différences de traitement quant à la condition féminine.

Dans cette étude, à visée comparative, notre objectif est donc de voir comment, le personnage féminin renverse l'ordre établi dans les différents contextes représentés. Autrement dit, nous verrons pourquoi, mais surtout comment, à travers leurs actions dans ces deux œuvres, les personnages de Lucrecia, Antígona ou autres bravent l'interdit.

Partant du fait que la production artistique a, presque toujours, comme référent le social, l'une des tâches principales de notre étude consistera à mettre en lumière le lien texte/contexte social, c'est-à-dire, d'établir un rapport histoire-sémantique ; en d'autres termes, lire l'histoire à travers la sémantique et la sémantique à travers l'histoire. L'œuvre littéraire, pour paraphraser R. Barthes, étant dans sa pratique : « la fabrication d'un monde qui ressemble au premier, non pas pour le copier, mais pour le rendre intelligible » (1964 : 21), il importe donc de définir toutes les circonstances extra-textuelles qui ont servi de base à l'œuvre.

Notre étude aura pour bases méthodologiques les théories de l'analyse du texte littéraire d'un point de vue sociologique et sémiotique. Ce, en prenant appui sur les travaux de Lucien Goldmann sur le structuralisme génétique¹ et ceux de John Langshaw Austin sur les énoncés performatifs². L'approche sociologique préconisée par L. Goldmann repose sur un postulat fondamental selon lequel l'œuvre littéraire est inséparable de la réalité sociohistorique où elle se situe et ne prend toute sa signification que par rapport à celle-ci. La création artistique ne peut être comprise que par rapport à un "sujet transindividuel"

¹ Lucien Goldmann a élaboré ses théories partant des travaux de Georg Lukács qui, lui, élabore sa méthodologie à partir du matérialisme dialectique et met clairement en évidence la relation Histoire et Littérature à partir du roman hispano-américain.

Pour Lukács, ce n'est pas l'homme qui fait l'histoire mais la société. Selon lui, le roman doit démontrer le conflit des masses au travers d'un protagoniste dit médiocre. Pour Lukács, la masse prime sur l'individu. La littérature se doit donc d'être le reflet de la société.

² Dans une œuvre au titre évocateur de *Quand dire, c'est faire* (1970), John Langshaw Austin met en évidence le pouvoir de l'acte verbal sur le cours des événements avec la théorisation des énoncés dits "performatifs". Il dénomme *performatifs* le type de énoncés dont l'action équivaut à accomplir une action qui ne pourrait autrement s'effectuer. Or, exprimer les mots est un épisode majeur dans la réalisation de l'acte, mais ce n'est pas la seule chose nécessaire. Il est également essentiel que les circonstances dans lesquelles les mots sont exprimés soient appropriées, et que celui qui parle accomplisse d'autres actions physiques ou mentales.

(la société) et, en particulier, par rapport aux classes sociales. Comme l'affirme L. Goldmann : « Les véritables sujets de la création culturelle sont les groupes sociaux et non pas les individus isolés » (1973 : 1). L'analyse part donc du texte littéraire pour le situer dans le social par une méthode dialectique qui fait simultanément l'analyse du littéraire et l'analyse du social.

Cette réflexion s'articulera autour de trois (3) axes principaux. Le premier chapitre portera sur les approches conceptuelle et méthodologique, ainsi que la présentation du corpus, afin de cerner les concepts convoqués pour cette étude ainsi que la démarche entreprise pour mener à bien nos analyses. Dans un second chapitre, nous mettrons en exergue les enjeux de la prise de parole dans ces œuvres. Enfin, pour boucler notre étude, nous nous pencherons sur la question de la sexualité comme arme au service de la transgression des normes.

1. Approches conceptuelle et méthodologique

1.1. Approche conceptuelle

Du latin *Transgressio*, la transgression désigne l'acte et l'effet de transgresser, de désobéir à une norme, d'enfreindre, de violer une règle, une loi ou un ordre. La transgression est donc une infraction dans la mesure où elle est violation de la norme, elle passe outre la loi, l'interdit. Elle est, comme le souligne Georges Bataille, liée à l'interdiction, et la règle à la violation.

Comme nous le constatons, la transgression est toujours une forme de réponse à l'interdiction. L'interdiction, par conséquent, provoque la transgression. En effet, il suffit qu'un objet soit défendu pour qu'il suscite le désir de transgresser l'interdit qui le défend. Dans l'ordre politique ou théologico-politique, quand la loi est tyrannique, elle participe de l'héroïsation du transgresseur. On en veut pour preuve les personnages de Robin des bois, Zorro, etc. Ici, l'on constate que transgresser c'est rompre avec les structures établies et avec les intérêts acquis de ceux qui dominent la société. Elle remet en question les principes fondamentaux de sociabilité qui sous-tendent les valeurs sur lesquelles se fondent la société et les caractéristiques de ses sujets. Par conséquent, elle lève, dans certaines circonstances et de manière rituelle, les murs de la loi et l'interdiction d'avoir l'expérience de l'interdit. Seule l'abolition des interdits permettra à la liberté de se déterminer sur des possibles véritablement créatifs alors que les interdictions enferment la liberté dans de simples réactions de contestation.

Dans le cadre de notre réflexion, nous avons choisi d'analyser cette problématique en relation avec le personnage de la femme. Mais avant d'entrer dans le vif du sujet, il paraît judicieux de faire un bref rappel sur la condition de la femme.

La femme a longtemps été présentée dans ses archétypes les plus traditionnels : la mère, l'épouse, la maîtresse, etc. En effet, les mythes les plus divers ont contribué à maintenir la femme dans une situation de dépendance. On peut citer par exemple le mythe biblique de la Création et de la chute, le mythe de la virginité, celui de la maternité, celui de la passivité, etc. Ces mythes expliquent l'idéalisation de la femme dans le domaine littéraire. Elle a été écrasée sous les mythes de la féminité depuis la Création. La maternité est le mythe principal accordé à la femme que ce soit dans les œuvres ou dans la vie sociale.

Dans son ouvrage *Le Deuxième Sexe* (1977), S. de Beauvoir traite de la problématique de la condition de la femme, analysant sous divers aspects la question de la domination masculine dont elle a été victime. Une de ses attaques les plus ferventes était dirigée contre le rôle social assigné à la femme ; celui de mère et d'épouse. Privée d'indépendance, les femmes n'avaient donc pas la possibilité d'être libres.

Ainsi, bien que les personnages féminins aient fréquemment été mis en scène dans la littérature, elles n'ont trop souvent récolté que des rôles secondaires, passifs. Ces personnages féminins remplissaient ainsi la fonction d'héroïne, aussi nommée "La Princesse" (Propp) ou "l'objet" (Greimas), dont les tâches principales se résumaient principalement à être constamment occupées à être jolies et à gracieusement attendre d'être sauvées.

Cette tendance a été remise en question, principalement par les mouvements féministes et les auteures s'y rattachant qui ont fortement critiqué ces femmes-objet et ont répondu en créant des modèles de femmes agentes³, c'est-à-dire de femmes conscientes de leur état qui décident de poser les gestes nécessaires à la reprise d'un pouvoir social qu'elles ont perdu. C'est le cas des personnages féminins dans *Antígona* (1991) et *Lucrecia y Judith* (1995).

1.2 Approche méthodologique

Dans la présente réflexion, nous ambitionnons d'aborder la problématique de la transgression à partir de l'étude des personnages féminins de *Antígona* (1991) de la guinéo-équatorienne Trinidad Morgades Besari⁴ et de *Lucrecia y Judith* (1995) du chilien Marco Antonio de la Parra⁵.

Issu du latin « persona », le personnage est, selon Michel Corvin, une personne fictive, homme ou femme, mise en action dans une œuvre. Il est devenu, au fil du temps, non plus une simple composante textuelle, mais le support de l'action, le pilier majeur d'une œuvre. Chargé de significations, il représente les préoccupations socio-politiques non seulement de l'auteur, mais aussi et surtout, du peuple. Autrement dit, le vecteur de leurs idées. C'est dire que l'auteur le crée selon un certain contexte socio-historique, économique et politique d'une époque donnée, c'est-à-dire en conformité avec la finalité qu'il voudrait donner à son texte. Ce, dans la mesure où l'auteur est un produit de la société, et que l'un des objectifs de la littérature est de représenter la réalité immédiate, le personnage devient alors l'incarnation d'une "vision du monde".

Dans une perspective purement sémiologique, le personnage devra être appréhendé de prime abord comme un signe, mieux, il est représenté, selon P. Hamon, par : « un ensemble dispersé de marques que l'on pourrait appeler son étiquette » (1977 : 142). Il revient donc au lecteur de procéder à un travail de reconstruction, à la classification de cet ensemble de signes épars afin d'en avoir un portrait plus ou moins net.

³ Pour un exemple d'analyse d'agentivité en littérature, voir Barbara Havercroft, « Quand écrire, c'est agir: stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Dalhousie French Studies*, vol. 47, 1999, p. 93-113.

⁴ Trinidad Morgades Besari (Santa Isabel de Fernando Poo 1931-2019) est la première guinéo-équatorienne qui est entrée en tant que professeur à l'Institut de Santa Isabel en 1963, Institut qu'elle a dirigé jusqu'à sa destruction sur ordre supérieur, le 25 janvier 1969.

⁵ Marco Antonio de la Parra (Santiago de Chile, 23-01-1952) est un psychiatre, écrivain et dramaturge chilien, membre de l'Académie des Beaux-Arts. Une grande partie de ses œuvres sont fortement influencées par le régime militaire chilien, où il satirise par des métaphores la réalité nationale.

Il est l'auteur d'un grand nombre d'œuvres, dont *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* (1978), *La pequeña historia de Chile* (1994), *Las costureras* (2000), *Infieles* (1988), *El continente negro* (1994), *Monogamia* (2000) y *Sushi* (2003), *Matatangos, disparen sobre el zorzal* (1975), passant par *La secreta obscenidad de cada día* (1984), *King Kong Palace o el exilio de Tarzán* (1990) y *Madrid/Sarajevo* (1999), jusqu'à *Wittgenstein, el último filósofo* (2004), etc. Ces œuvres ont été traduites en plusieurs langues.

Le premier élément caractéristique du personnage est son identité. Dans *Lucrecia y Judith*, par exemple, De la Parra a introduit des personnages que nous ne connaissons que sous les appellations de "Ladrón", "Hombre Verde", "Hombre Azul", "Hombre Gris", "Jefe", "Amiga" (la confidente de Lucrecia), etc. Dans *Antígona*, mis à part le personnage éponyme, T. Morgades Besari a attribué à certains personnages des noms susceptibles d'éclairer le lecteur sur leur fonction : "Soldado 1", "Soldado 2", "Voces". Le personnage du "Presidente" est clairement désigné comme un chef autoritaire, sadique.

Il convient de souligner que le personnage littéraire est une construction linguistique qui a été étudiée et analysée sous différents angles. Il est généralement le principal porteur de signification de l'univers fictif, dans cette ligne qui va de l'auteur et de sa référence au texte et de là au lecteur. Dans le cadre de notre étude, il est partie prenante d'un processus social, culturel et historique qui représente la vision du monde de l'auteur dont parlait L. Goldmann. Sa création va donc bien au-delà de son implication dans un univers narratif. En effet, il faut aussi le voir comme faisant partie d'une réalité socio-historique. Dans cette optique, il est considéré comme représentant de l'homme - personne -, entité individuelle et collective dans son passage à travers l'histoire. L'auteur sera chargé de concevoir des positions fondamentales qui pour générer dans sa construction de personnage une réponse à son temps.

Le personnage est autant vecteur d'une action que sujet et énonciateur d'un discours. C'est ce que P. Hamon appelle le *Faire* et le *Dire* du personnage. L'analyse des différents discours, permettra ainsi de saisir le personnage, non seulement dans sa totalité, mais aussi, de comprendre les rapports qu'il entretient avec les autres composantes du texte car, comme le recommande L. Goldmann dans *Le Dieu Caché* (1959), il faut se garder d'isoler les différents éléments de l'œuvre. En effet, tous sont des objets significatifs qui ne trouvent leur signification que dans leurs relations aux autres composantes du texte dans la structure globale de l'œuvre. D'ailleurs P. Pavis affirme que le personnage : « s'intègre également au système des autres personnages ; il vaut et signifie par différence dans un système sémiologique fait d'unités corrélés [...]. Certains traits de sa personnalité sont comparables aux traits d'autres personnages » (1987 : 281). Nous étudierons, par conséquent, les duos : Antígona/Presidente, Lucrecia/Esposó, etc. Ce n'est qu'au terme de ces études que nous arriverons à dresser leurs portraits et comprendre leurs comportements.

M. David affirme d'ailleurs que : « Connaître un personnage, c'est étudier non seulement sa personnalité individuelle, mais aussi sa place et son rôle dans le microcosme créé par l'auteur » (1995 : 153). Pour ce faire, A. Ubersfeld, dans *Lire le théâtre* (1996), propose le modèle actantiel⁶ afin de mettre en évidence les différents rôles des personnages de l'œuvre littéraire, les foyers de tensions, c'est-à-dire, l'ensemble des relations nécessaires entre les divers éléments qui constituent l'œuvre.

Ce schéma est construit à partir d'unités de base que Greimas et Courtés ont nommées des *Actants*. L'actant est : « celui qui accomplit ou qui subit l'acte indépendamment de toute autre détermination » (1993 : 3). Il s'identifie à une fonction syntaxique : il est soit un *destinateur* D1 (la force qui conduit le sujet vers l'objet, c'est le pourquoi de la quête), un *destinataire* D2 (ce ou celui à qui profite la réalisation de la quête), un *sujet* S (celui qui mène l'action), un *objet* (la raison pour laquelle le sujet agit, la raison de sa quête),

⁶ Issu des travaux de Vladimir Propp (1925) autour de la morphologie du conte et d'Étienne Souriau (1952), orientées vers le drame, le modèle actantiel sera récupéré par A. J. Greimas, qui les extrapolera à tout type de faits littéraires et par A. Ubersfeld, qui les appliquera au théâtre.

un *adjuvant* A (Celui ou ceux qui aide le sujet dans sa quête) ou un *opposant* Op (obstacles dressés sur le chemin de la quête; personnages qui compromettent ou empêchent l'obtention de l'objet).

Comme nous le disions supra, le personnage est énonciateur d'un discours, mais aussi objet du discours des autres personnages. Ce discours se doit d'être étudié comme un événement car l'acte de langage n'est nullement une expression verbale dénuée de sens, de significations, donc susceptible d'avoir des implications sur le cours de l'intrigue. En effet, *Parler n'est jamais neutre* (Luce Irigaray, 1985). La parole du personnage est donc non seulement un "dire" car source d'informations, mais un "faire", dans la mesure où elle peut agir sur autrui, et là est son but. Dans une œuvre au titre évocateur : *Quand dire, c'est faire* (1970), J. L. Austin relève la fonction phatique du langage. Il énonce que le symbole remplace une idée par une image, la littéralité remplace à son tour l'image par une réalité visuelle. La mise en évidence de ce pouvoir de l'acte verbal sur le cours des événements culmine avec la théorisation des énoncés dits "performatifs". Selon lui, la parole est une action sociale qui, à certaines occasions, peut entraîner une modification de la conduite, des opinions, des pensées ou même des sentiments de notre interlocuteur.⁷ Reprenant cette conception, H. Bachmann estime que : « Le langage s'inscrit dans des relations de pouvoirs, la parole contribue à influencer, transformer, ou détruire celui qui l'écoute » (1991 : 9). Le choix du message se fait donc en conformité avec l'intention du locuteur. C'est ce que nous verrons dans certaines situations des œuvres à l'étude, notamment la confrontation entre *Antígona* et le Presidente ou celle opposant *Lucrecia/Judith* au personnage de l'Esposo.

2. Présentation du corpus

Pour rappel, notre réflexion porte sur l'étude du caractère transgressif de l'agir des personnages féminins dans *Antígona* et *Lucrecia y Judith*. Le choix de ces œuvres s'explique par le parallèle très fort qui existe entre elles. En effet, les textes mettent en scène des femmes singulières qui renversent, chacune à leur façon, les représentations de ce qui est généralement considéré comme "la norme", des personnages féminins qui semblent plutôt correspondre à la description du "héros féminin".

La trame d'*Antígona* se résume à peu de choses. Cette œuvre inspirée de la tragédie grecque de Sophocle met l'accent sur la rébellion et la volonté du personnage éponyme, l'héroïne féminine : *Antígona*. La pièce est transposée en Afrique, plus précisément en Guinée équatoriale, pendant le régime dictatorial de Macías Nguema, le premier président de ce pays.

La trame tourne autour du conflit entre *Antígona* et le personnage du Presidente. Ce dernier avait ordonné que les morts n'aient pas de sépultures, afin que leur esprit erre sur la terre. Pour avoir outrepassé ces ordres, *Antígona* sera mise aux arrêts et conduite chez le chef suprême pour être jugée. Face au Presidente, cette femme, loin de se repentir,

⁷ Toutefois, il importe de souligner ici que si Austin croit trouver l'efficacité de la parole dans le discours lui-même, P. Bourdieu, quant à lui, pense que l'autorité vient au langage du dehors. Le principe du discours d'autorité réside en réalité dans les conditions institutionnelles de leur production et de leur réception. Le discours ne peut être prononcé que par le détenteur du "Skeptron", parce qu'il est habilité par l'institution à proférer un tel discours. Il est donc évident que le discours est fonction de la place du locuteur dans les rapports sociaux. Le pouvoir des mots, l'usage du discours légitime, émane de l'identité sociale du locuteur : sa position sociale, son sexe, mais dépend également de sa position sociale.

continuera à le défier. Son obstination lui vaudra la peine de mort. Mais, contrairement au sort de son ancêtre grecque, Antigone sera sauvée par le peuple.

Lucrecia y Judith (1995), pièce en 22 scènes, est une intrigue à tiroirs qui relate alternativement le parcours de "deux"⁸ femmes, lesdites Lucrecia et Judith.

De retour d'une sortie, Lucrecia et son époux se retrouvent nez à nez, dans leur chambre, avec un individu (que le dramaturge nomme "Ladrón") armé d'un couteau, menaçant.

Passant outre les avertissements de son époux, Lucrecia, prise de pitié pour le jeune intrus, s'en approche et tente de le raisonner. Une mauvaise interprétation du geste de la dame amènera l'intrus à lui entailler la joue avec son couteau avant de prendre la fuite. Commence alors pour Lucrecia la descente aux enfers.

Furieux, l'époux la culpabilise. Craignant pour sa réputation, il commence par prendre des distances vis-à-vis de sa femme puis, sans remords, aucun, lui avoue son infidélité. Cette attitude amènera Lucrecia à prendre une décision radicale : abandonner le foyer conjugal. Sa pérégrination hors du foyer finit par se transformer en une sorte de « croisade » contre la gent masculine. Et ce, malgré les conseils de sa mère et les supplications, entrecoupées de menaces, de l'époux infidèle, qui n'hésite pas à lui rappeler ses devoirs de mère et d'épouse.

Sous la protection d'un proxénète nommé "Homme Gris", elle va se livrer à une activité pas très recommandable, mais surtout, en contradiction totale avec son éducation. Décidée d'en finir avec la gent masculine, elle va parcourir les rues, la nuit, armée d'un couteau en usant de ses charmes pour appâter les hommes afin de les assassiner par la suite. Le comportement peu conventionnel des personnages féminins dans ces deux œuvres suscite nombre d'interrogations auxquelles nous allons apporter des éléments de réponse.

3. De la prise de parole comme arme de transgression

L'analyse de notre corpus révèle une ouverture de ces œuvres à une multiplicité de voix rejetées par la tradition classique. C'est le cas notamment du discours du personnage de la femme. Bien plus qu'un simple outil de communication, la parole nous définit en tant qu'êtres humains. Elle exprime également notre créativité et dit beaucoup d'informations sur notre personnalité. Elle nous trahit aussi dans nos humeurs et nous dépeint culturellement. Le don de la parole, celui de prononcer la bonne parole au bon moment, a été considéré comme un trésor par les sages de l'Antiquité et continue de l'être de nos jours.

Il importe de rappeler que le monde tourne autour du pouvoir de la parole. En effet, au niveau spirituel, l'œuvre de création s'est faite par la parole. En effet, c'est en nommant que Dieu a amené à l'existence : « Au commencement était la Parole, et la Parole était avec Dieu, et la Parole était Dieu. Elle était au commencement avec Dieu. Toutes choses ont été faites par elle, et rien de ce qui a été fait n'a été fait sans elle. En elle était la vie, et la vie était la lumière des hommes ». (Jean, Chap. 1). La parole a donc un caractère divin.

⁸ Le duo Lucrecia y Judith attire l'attention du lecteur/spectateur, tant la différence entre les deux héroïnes prête à confusion. L'une des toutes premières interrogations qui effleurent l'esprit du lecteur est celle de savoir, comme le fait déjà Carmen Dólera Gil dans la préface de cette pièce si ¿son realmente dos mujeres?, in Dolera Gil Carmen, « Lo femenino, lo masculino, lo perverso », ADE Teatro, nos 41-42, Madrid, enero 1995 (pas paginé)

Cette capacité d'amener les choses à l'existence qu'a la parole implique donc qu'elle est dotée d'un pouvoir inimaginable. Ainsi, la détenir confère au sujet parlant un pouvoir. C'est donc conscients de cela que de nombreux régimes totalitaires ont œuvré pour sa confiscation. C'est le cas du Chili du Général Augusto Pinochet ; de la Guinée Equatoriale de Macías Nguema. L'historiographie socio-politique de ces deux pays révèle que le totalitarisme a considérablement affecté le concept de la liberté des individus. Au moyen de la censure, ces peuples furent réduits au silence. En réponse à la campagne de destruction des militaires au Chili, par exemple, bon nombre d'artistes ont lutté contre un silence général imposé par les pouvoirs politiques pour isoler et assujettir chaque citoyen. Pour ce qui est du cas de la Guinée Equatoriale, D. Ndong Bidyogo évoque les "années du silence", en référence au climat qui prévalait dans le monde des lettres, de la littérature, à l'époque de Francisco Macías Nguema. En effet, sous le gouvernement de ce président, les médias : « No podían publicar las atrocidades cometidas tanto contra los españoles como contra los mismos guineoecuatorianos. Esta situación produjo un profundo ensimismamiento en el escritor, quien se convertiría en maestro del silencio tanto en España como en Guinea Ecuatorial », témoigne J. Bolekia Boleká (2005). S'agissant en particulier de la production littéraire, il affirme que « la seule "littérature" produite dans le pays est celle destinée à flatter la mégalomanie effroyable du dictateur et à cimenter le culte de sa personnalité, sous l'excuse formelle du "nationalisme" (Idem).

Les œuvres de notre corpus mettent en évidence des divergences entre les personnages tant au niveau des rôles qu'ils jouent qu'au niveau linguistique. De par sa position dans la pyramide sociale, la femme a longtemps été condamnée au silence, dépourvue de la possibilité d'assumer le "Je" lui permettant de tenir un discours afin d'exprimer son point de vue. Son statut fait d'elle ce sujet dont on parle. Elle est cet autre qui sert d'auditoire au discours de l'homme, qu'il ait ou non cohérence et raison.

Longtemps condamnée au silence, sa voix ne devait pas être entendue en public : "La parole est affaire d'hommes" (A. Reyes, 2020) dit Télémaque à Pénélope, dans le Chant I de l'*Odyssee*. En d'autres termes, la parole en public était un attribut de la masculinité, de la virilité. Seule cette parole, jugée légitime, a droit de cité.

Le personnage de la Madre dans *Lucrecia y Judith* est très emblématique de ce cas de figure. Personnage effacé, fataliste, "presque" résigné, cette femme a longtemps croulé sous le poids de l'ordre patriarcal, prisonnière des conventions sociales misogynes, du discours des hommes. Cette femme reflète une réalité proprement latino-américaine. La Madre incarne le destin tragique de la femme chilienne et latino-américaine. À travers elle, M. A. de la Parra laisse entrevoir toutes les meurtrissures de la femme, la douleur muette des milliers de femmes, non seulement au Chili mais aussi à travers le monde et lève le voile sur une discrimination séculaire. Elle ne peut riposter, ne peut élever la voix, ne trouve pas les mots pour se défendre et se résigne finalement à se taire, comme l'aurait fait n'importe quelle femme dans sa position. Et même face au désarroi de sa fille, elle ne lui trouve comme consolation que ces propos empreints de résignation : « Tienes que perdonarlo. Nada importa más que sobrevivir. Vivir es sobrevivir ». (De la Parra, 1999 :146). L'injustice dont elle est victime est acceptée comme une fatalité. Cette attitude illustre bien ces propos de M. Dallacosta qui pense que : « Dès qu'une femme se marie, elle pense qu'elle doit se ranger et accepter ses responsabilités. C'est ce que toute leur éducation a appris aux femmes. Elle pense que c'est son travail de s'occuper de la maison où elle et son mari vont vivre » (1973 : 103).

Cette posture de la Madre fait le lit de ce que dénonce Chimamanda Ngozi Adichie dans sa conférence "The Danger of a Single Story" (2011) dans laquelle elle parle du silence

imposé non seulement aux femmes, mais à toute personne, groupe ou culture qui n'appartient pas au sujet privilégié et expose le processus de légitimation d'une seule histoire au-dessus des autres ou, mieux, au détriment d'autres. En d'autres termes, le silence de certaines voix légitime le pouvoir des autres. Selon R. Portela (2022) : « Si no se permite a los sujetos hablar, contar su historia, defender sus ideas, al final lo que se está haciendo es una práctica del poder. Mantener en la sombra, invisibilizar es una herramienta más para que los privilegios no desaparezcan ».

Mais il importe de souligner que dans ces contextes, comme le souligne P. Clastres : « seuls les maîtres peuvent parler » (1974 : 133) car, affirme P. Bourdieu dans *Ce que parler veut dire* (1982 : 42) : « Les locuteurs dépourvus de la compétence légitime se trouvent exclus en fait des univers sociaux où elle est exigée, ou condamnés au silence ».

Conscients du pouvoir de la parole, de la prise de parole, comme le montre George Orwell dans son roman *1984* (1949), De la Parra et Morgades Besari ont doté leurs personnages féminins de ce précieux sésame, afin que, pour une fois, elles cessent d'être dites pour se dire elles-mêmes. Leur propos est plus que clair : puisque la femme est restée longtemps enfermée dans le silence, ils se proposent de la faire parler, de lui redonner cette capacité de se nommer, de dire elle-même son histoire.

Dans *Lucrecia y Judith*, la parole des femmes (Amiga, la Madre et Judith) extériorise leurs pensées, fait état de leurs frustrations, de leurs rêves, etc. : « Soy un ser humano, Lucrecia » (De la Parra, 1999 : 136), dit Amiga. Lassée de sa vie de femme au foyer, soumise et dévouée, elle rêve de liberté, d'indépendance, et n'a alors de cesse d'agir comme bon lui semble. Sa parole libérée, elle devient un individu, une composante sociale à part entière.

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, le personnage de la Madre joue aussi un rôle d'envergure dans le champ de la transgression. Ainsi, lorsque Lucrecia ouvrira son cœur pour lui faire part de ses problèmes conjugaux, elle va, dans un premier temps, débiter un discours empreint de fatalisme, de résignation. Mais face à la détresse de sa fille, elle prend la résolution de se libérer, de dire son histoire, de révéler les frustrations. Ce, afin de libérer sa fille. Le lecteur assistera à un changement radical. Passant outre les convictions morales qui ont longtemps régi sa vie de femme, elle lui conseille de tromper l'époux indélicat : « Engáñalo una vez y te alivias. Sin culpa, sin odio. Es un problema de equilibrio » (De la Parra, 1999 : 146). Bien qu'elle n'affiche pas publiquement ses velléités de révolte, son discours dévoile son désir de se soustraire à la domination du phallus. Curieusement, cette femme n'est plus le porte-flambeau de la vertu féminine. Elle semble projeter sur elle ses rêves de liberté. Ainsi, quand bien même le discours de la Madre révèle sa condition de femme résignée et fataliste, elle n'en demeure pas moins une femme révoltée qui, sans nul doute, par peur des représailles, se tait et se terre dans son chagrin de femme bafouée. Et ce parce que, comme le fait remarquer Nabil El Haggar, dans *La Méditerranée des Femmes* (1998) : « un criminel est puni pour le crime qu'il commet, une femme est punie quand elle dévie de ce qu'elle représente dans l'imaginaire de l'homme ».

Parler, dans *Antígona* et *Lucrecia y Judith* c'est prendre de l'ascension dans l'espace scénique mais aussi une façon pour ces dames d'affirmer leur humanité. Ne perdons pas de vue que le langage, et partant la parole, est le moteur du processus d'humanisation du sujet. Nous convenons avec G. Gusdorf que : « La parole est pour l'homme commencement d'existence, affirmation de soi dans l'ordre social et dans l'ordre moral. Avant la parole, il n'y a que le silence de la vie organique. Parler, c'est sortir du sommeil, faire mouvement vers le monde et vers l'autre » (1952 : 91).

La confrontation verbale entre Antígona et le personnage du Presidente est représenté en termes de rapports de forces et de pouvoir qui, eux, reproduisent le schéma dominé/dominé. Dans leur face à face, Antígona se voit obligée de se servir du logos comme instrument non seulement de sa libération mais aussi et surtout de son affirmation. Elle produit alors un discours en désaccord total avec celui de son puissant interlocuteur, ce discours qui les a longtemps dominés.

La confrontation verbale entre ces deux personnages prend la forme d'un duel épique. Il faut mentionner, au passage, que l'un des traits caractéristiques du personnage du Presidente est sa tendance à l'homogénéisation de la pensée, de la parole. Il est l'unique détenteur de la parole. Il a le pouvoir de décision et les autres ont l'obligation de l'écouter et d'obéir : « Cuando hay una ley, cuando se dicta una ley (grita) todos los de este pueblo tienen que llevarla escrita en sus corazones, en sus mentes, en su conciencia. ¡Tienen que obedecer! » (1991 : 30), dit-il fermement à Antígona, après avoir appris que la loi interdisant d'ériger des sépultures aux défunts avait été enfreinte. Au silence, à l'obéissance imposée par le souverain tyrannique et sanguinaire, Antígona répond en faisant entendre sa parole. Une parole dénonciatrice qui remet en même temps en question la légitimité du pouvoir du Presidente : « Prefiero morir con el deber cumplido [...] Prefiero la libertad que me dicta mi conciencia que la libertad hipócrita que dictas: prefiero la paz de los muertos que esta falta paz que envenenas con tu aliento. Prefiero la justicia de Dios que la débil justicia que tú crees que haces ». (1991 : 31) Elle transgresse les règles d'une société d'exclusion et adopte une position éthique à l'égard de ce qu'elle croit juste : enterrer les morts. C'est le seul personnage qui transgresse la loi dictatoriale du Presidente.

En fait, Antígona est parfaitement consciente du pouvoir de la parole. Cette parole réfute et discrédite le discours du tyran afin de rétablir la vérité : « La historia única, el pensamiento único, sólo termina cuando se abre a otros y se acaban las jerarquías que colocan a una voces por encima del resto » affirme R. Portela (2022). Son discours se situe donc dans un scénario transgressif et subversif. Ce personnage n'est pas qu'une femme courageuse mais elle est la seule "citoyenne" capable de faire face au puissant Presidente et de dénoncer le caractère tyrannique de sa gestion du territoire.

Quand on sait l'engagement de l'auteure, il est difficile de ne pas percevoir ses prises de position, exprimées à travers ses personnages. Comme Antígona, l'auteure décide d'aider les opprimés à prendre conscience des inégalités et de l'exploitation qu'ils subissent. Par là, elle les aide à défendre leurs droits et s'implique alors dans la démarche militante en mettant en exergue le caractère héroïque de son personnage. T. Morgades Besari la transforme en : « un symbole de résistance contre un édit immérité » (2016). Elle défend la cause des opprimés, une sorte de "Robin des Bois" des temps modernes qui "arrache", se réapproprie la parole confisquée pour la restituer au véritable ayant-droit : le Peuple.

Il faut souligner que l'attitude d'Antígona participe non seulement de l'œuvre de démystification, de délégitimation du personnage du Presidente, de son pouvoir, mais aussi de sa propre mythification. Elle use du tutoiement quand elle s'adresse à lui ; attitude qui dénote un manque de respect envers lui : « Estás vivo » (1991 : 30). C'est dire qu'il n'a rien d'un dieu ni d'un demi-dieu; c'est un homme de chair et d'os. La parole d'Antígona se présente, en conséquence, comme un contre-discours qui a pour fonction principale de contester le discours bourgeois.

Le même cas de figure se présente lors d'une conversation téléphonique entre Lucrecia et son époux. Auparavant, épouse dévouée, aimante, silencieuse, cette femme ose pour la première fois battre en brèche l'autorité de son époux. Dans un ton autoritaire, plein

d'assurance et de détermination, elle dit : « Soy yo » célébrant sa liberté. À toutes les sollicitations de l'époux désespéré, elle oppose un non catégorique : « No te lo diré » (De la Parra, 1999 : 156), dit-elle, lorsqu'il lui demande de lui indiquer où elle se trouve. Lucrecia s'est soustraite au discours phallogratique. Elle est devenue un sujet avec une voix, capable de faire entendre son point de vue. Face à la détermination de Lucrecia, l'époux tente d'user de l'intimidation. Et sur un ton autoritaire, il lui ordonne de regagner le foyer : « ¡Cómo que no! ¡Lucrecia! ¡Tienes que volver! ¡Tienes responsabilidades como madre y como esposa! » (De la Parra, 1999 : 156). Le signifié sémantique de ces propos est révélateur de la position occupée par la femme dans la société, celle de subalterne. En effet, les femmes reçoivent dès leur tendre enfance des messages sexistes. D'ailleurs, S. Felman affirme que : « À partir de son éducation familiale et à travers son développement, le rôle social assigné à la femme est de servir la figure autoritaire et centrale de l'homme » (1978 : 139).

Le fait de camper sur sa position prouve à suffisance que Lucrecia est débarrassée de ses convictions. Pour une fois, c'est elle qui mène le jeu et peut désormais imposer sa volonté, son point de vue sans peur aucune. Son refus matérialise non seulement le désir de défier son mari, la morale mais surtout l'ordre établi.

Son attitude conduit son époux à faire profil bas. Il réalise qu'il a perdu toute ascendance sur elle. Pour ce faire, il pondère ses propos et se résout alors à discuter : « Lucrecia, tenemos que hablar. Tenemos que ponernos de acuerdo. Perdóname. La vida es así. Yo no tengo la culpa. [...] Me equivoqué, sí, me equivoqué. [...] Por favor... [...] Fui muy cruel. [...] Podemos conversar y arreglarlo. Podemos hablar... » (De la Parra, 1999 : 156-157). En lui accordant le droit de discuter, il lui reconnaît des droits. Elle occupe désormais un espace discursif non négligeable.

Nous assistons ici à un retournement de situation paradoxal : Lucrecia est désormais investie d'une certaine autorité, elle jouit d'une certaine liberté intérieure, qu'elle entend faire accepter et respecter. Elle a donc réussi à réduire à néant les prétendus « *droits* » de l'époux. Elle n'est plus cette martyre passive, elle fait à présent figure de véritable héroïne. Lucrecia est présentée comme le véritable agent de l'action et l'époux (aveuglé par ses instincts et ses sentiments), plutôt comme un personnage "agissant manipulé". L'arrogance et l'autorité des débuts a quasiment disparu. Pour preuve, il en arrive à la supplier : "Perdóname", "Por favor".

Deux mouvements contraires se dessinent simultanément au fil de leur confrontation. Ainsi, parallèlement à l'ascension de la femme, se dessine une nette détérioration du personnage masculin dont le pouvoir s'amenuise. Lucrecia gagne du terrain réduisant, par conséquent, le pouvoir de son mari sur elle. Les rôles sont totalement inversés. De sujet, ce dernier devient un objet sur lequel Lucrecia met en pratique son pouvoir.

Pour résumer, nous dirons que d'objets muets, les héroïnes en présence dans ces œuvres sont devenues des sujets parlants à part entière qui font entendre leurs voix. Si nous considérons comme D. Laplane que : « Parler c'est d'abord se dire, dire ses craintes, ses espoirs, ses désirs, son amour » (1997 : 110), il est donc évident que la parole a ici une fonction thérapeutique.

En leur octroyant ce droit à la parole, De la Parra et Morgades Besari veulent les extraire de la logique d'exclusion dont elles sont victimes. Cette parole féminine constituée, à n'en point douter, un moyen pour l'affirmation de soi. Le "Je pense, donc je suis" de Descartes se transforme ici en "Je parle, donc je suis". En prenant la parole, le personnage de la femme se fait donc une identité.

La réappropriation de l'identité de ces personnages passe également par une réappropriation de leur corps, par la réappropriation de leur liberté sexuelle.

4. Le pouvoir transgressif de la sexualité

Le deuxième domaine où se manifeste la transgression est celui de la sexualité, plus précisément dans *Lucrecia y Judith*.

En guise de rappel, après l'incident avec le Ladrón, l'époux de Lucrecia lui fait des remontrances, puis lui avoue, sans crainte aucune, ses infidélités. Ses aveux amèneront l'épouse cocufiée à quitter le domicile conjugal.

Elle se rend tout d'abord chez sa mère et chez Amiga. Celle-ci lui fera des confidences très choquantes concernant son époux : « Tu marido me insinué » (De la Parra, 1999 : 136), « Tu marido no era un santo » (De la Parra, 1999 : 137). Amiga est une femme qui a totalement rompu avec les stéréotypes culturels et sociaux. Amiga est la figure de la déviance ; elle se moque du "qu'en dira-t-on". Elle multiplie les amants et n'en a pas honte, c'est dire qu'elle ne craint plus le scandale. Elle abandonne toute règle et limite morale et s'est arrogé le droit au plaisir sans remords ni entrave. Son désir de choquer (par une sexualité révolutionnaire) est ainsi sa manière de réagir contre une société fondamentalement puritaine. Elle a décidé de tirer un trait sur le statut conventionnel de la femme : bonne épouse, mère aimante, altruiste, etc. Elle a, pour ainsi dire, renversé les rôles en reprenant le contrôle de sa vie sexuelle. À partir de la prise de conscience de sa situation et de sa réalité spécifique, elle a opté pour une autre forme de vie pour elle, mais en totale contradiction avec la morale. Il faut dire que cette femme excelle plutôt dans la provocation dans la mesure où elle transgresse les tabous. C'est le premier personnage féminin qui entre ouvertement en conflit avec le modèle de féminité établi.

Lucrecia se rend ensuite chez la Madre. Elle lui conseille d'accepter la situation : « No te viene la maldita idea de divorciarte. No saber aguantar. [...] Tienes que perdonarlo. Nada importa más que sobrevivir. Vivir es sobrevivir ». (De la Parra, 1999 : 145-146) ». Puis, constatant que sa fille n'était pas prête à suivre ce conseil, elle ajoute : « Engaña una vez y te alivias. Sin culpa, sin odio. Es un problema de equilibrio ». (*Ibidem* : 146). La Madre joue ici un rôle qui subvertit le système patriarcal en se montrant solidaire de sa fille à qui elle recommande l'adultère.

La référence à la thématique de l'adultère n'est pas fortuite. En effet, dans une perspective psychanalytique, l'adultère est le lieu d'une expérience psychique. Il serait alors la réponse externe à une crise psychologique interne qui, comme toute crise, offre la possibilité de son dépassement. Or ce dépassement implique obligatoirement la transgression de l'interdit.

L'acte sexuel intègre donc le champ des composantes d'une rhétorique de la transgression. La sexualité des personnages féminins est une façon détournée, une volonté de transcender des conditions oppressives, de transgresser des discours articulés sur la femme. Resitué dans sa dimension socio-historique, l'adultère féminin est considéré comme le souligne A. Houel :

une pierre d'achoppement dans le rapport de pouvoir entre les sexes. Le recours des femmes à l'adultère peut être envisagé comme un des modes de résistance à l'aspect central de leur condition, le mariage, lieu où s'exerce de façon privée le rapport de domination de l'homme sur la femme. [...] En ce sens il est plus qu'une transgression, il est tentative de subversion, car menace le système matrimonial qui le sous-tend. (1999 : 18).

Nul n'est besoin de rappeler que le corps de la femme est la propriété de son mari. Ne voir en ces femmes que de vulgaires prostituées ou des nymphomanes, c'est se livrer à une lecture plutôt suffisante et même erronée de leurs actes et partant, de l'œuvre tout entière. Car, leurs motivations vont bien au-delà de la simple satisfaction des désirs charnels. Parlant de Lucrecia et Judith, B. Cruz affirme que : « ambas son mujeres que buscan en el sexo la salida a sus propios conflictos. Lucrecia es la señora de un latero y dictatorial político que le agrade cada vez que se le presenta la oportunidad. Como consecuencia ella redime a los pecadores a través de prácticas sexuales. La otra, Judith, es quien utiliza el sexo para castigar a los hombres ».

Dans *Lucrecia y Judith*, De la Parra représente l'adultère de ses héroïnes comme un véritable projet féministe. Au moyen de l'adultère, le personnage de la femme affirme sa liberté et conteste aussi le despotisme de son mari. Comme l'affirme S. de Beauvoir : « La femme mariée ne peut se prouver qu'elle est elle-même et libre que par l'adultère et le mensonge ».⁹ (S. de Beauvoir, 1977 : 237-245). La sexualité de la femme prend ici des allures de vengeance. Se venger, c'est agir; agir, c'est vivre.

Pour S. Freud, l'adultère est une des issues possibles à l'insatisfaction de la femme dans le mariage. C'est comme une issue à une vie sexuelle compromise par un mariage auquel la jeune fille n'est pas suffisamment préparée. En effet, S. Freud considère que le mariage, dans cette situation de discrimination faite aux femmes, ne peut qu'être propice à la déception. Ce qui favorise la tentation pour l'adultère. Comme il le précise si bien, il ne reste aux femmes : « que le choix entre un désir inapaisé, l'infidélité ou la névrose » (S. Freud, 1969 : 41 et 42). Amiga révèle à Lucrecia ses frustrations ainsi que sa désillusion quant à la vie conjugale : « Lucrecia, no seas ingenua... Ismaël me la jugaba cuando podía... [...] También me casé creyendo pero uno deja de creer. Es cuestión de tiempo. [...] Yo era perfecta. Yo también era perfecta. Yo iba a tener un matrimonio perfecto » (De la Parra, 1999 : 136-137).

Conscientes du pouvoir du sexe sur l'homme et que, comme le remarque P. Glaudes (1989 : 73), leurs : « corps ont surtout une fonction d'appât. Ils sont un leurre qui piège les hommes, en dissimulant [...] une absence de morale qui peut aller jusqu'à la haine de l'autre sexe », les héroïnes de cette œuvre vont donc s'en servir pour transgresser les valeurs morales de la société. Ces femmes possèdent véritablement : « un corps "à se damner" et un esprit "infernale" » (*Ibidem* : 73). Désormais outil de révolte, puisque totalement dépourvu de son intimité, le sexe est pour ces femmes un canal par lequel elles peuvent exprimer leur colère envers la société et reprendre le contrôle qui leur a été enlevé par les hommes. Pour ce personnage « le sexe est également une façon de lutter contre la domination sociale ». (C. Détrez et A. Simon, 2004 : 65). Elles vivent désormais une sexualité "d'homme".

Cette œuvre présente des femmes qui, après avoir servi d'objets, décident de retourner l'arme contre leur ancien oppresseur. Ce désir de revanche guide leurs actes. La sexualité débridée de cette femme est présentée comme un thème de révolte non seulement vis-à-vis de l'homme, qui en est responsable en partie, mais aussi vis-à-vis de toute la société et ses règles iniques, partiales, les crimes qu'elle commet sont désormais utilisés à des fins punitives.

En fait, l'adultère a donc un effet cathartique, comme le montre Amiga : « Fue como una autoterapia... Un clavo saca otro clavo... Y me quedé limpia... Era como una herida que

⁹ L'infidélité féminine est aussi clairement représentée dans *La Casada Infiel*, de Federico García Lorca ou dans *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert.

sangraba y ya no sangra [...] Nunca más sufrí [...] antes sufría tanto » (De la Parra, 1999 : 138). Ces propos en disent long sur ses pulsions sexuelles frustrées. Révoltée contre le statut que lui octroie la société, le personnage de la femme ne trouve d'autres moyens de se révolter ici que la transgression de l'interdit. L'infidélité, même discrète, est sa seule façon de cracher autant sur l'image de l'homme que sur celle de la société et ses lois rétrogrades. Se donner à d'autres hommes était (est toujours) une transgression de la norme de la société patriarcale, un affront à l'homme, une subversion de l'autorité qu'il se donne sur le corps de la femme.

Aller à l'encontre de toute morale provenant de la société traditionnelle se révèle aussi comme un moyen efficace pour Amiga de déshonorer son mari. Il faut rappeler ici l'importance du concept de l'honneur dans la société latino-américaine. La honte est le salaire d'un homme qui perd son honneur; lequel honneur est tributaire du comportement de sa femme. D'ailleurs, parlant de la femme portoricaine, par exemple, K. Wagenheim affirme que : « Para un marido, tener cuernos, [...], aunque sólo sea sospecha, representa una seria afrenta a su dignidad » (1970 : 238-239.)

Selon A. Huannou : « La fidélité conjugale est une obligation, une exigence à sens unique: on exige de la femme une fidélité absolue sous peine de châtiments très sévères, sans exiger la même chose du mari qui jouit en fait d'une grande liberté sexuelle ». (1999 : 69). Cette grande liberté concourt à asseoir la supériorité de l'homme. En fait, Amiga met en relief le plaisir et le désir au féminin. Cette représentation renverse l'image stéréotypée de la femme qui subit les rapports sexuels. En conséquence, revendiquer le libertinage est une façon pour ce personnage de briser des tabous, tout en dénonçant l'oppression dont souffrent des femmes. Revendiquer une sexualité débridée est, pour elle, une façon de se réapproprier son corps. Cette réappropriation du corps est synonyme de victoire sur l'ordre patriarcal, bouleversant ainsi l'ordre établi.

Si M. A. de la Parra aborde ce thème, resté longtemps tabou, c'est justement pour témoigner du courant de changement, bien que timide, qui inonde la société chilienne moderne. Les héroïnes de son théâtre témoignent de l'évolution des mœurs qui se produit dans les années 80-90. Amiga est l'archétype même de la femme libérée. La lutte féminine dans cette œuvre de De la Parra prend ainsi la forme de la révolte contre le machisme, contre le patriarcat et leurs abus de pouvoir. L'attitude de cette femme se présente alors comme le refus de la pérennité d'un ordre social jugé discriminatoire. Elle manifeste pour une fois le désir de vivre pleinement sa vie, elle revendique son indépendance. Et, lutter est pour elle une façon d'affirmer son individualité, se présenter en tant qu'individu et non plus en tant que femme, que mère, en tant qu'objet à la solde de l'homme. Elle se soustrait ainsi à sa domination.

C'est par conséquent au moyen de l'adultère que la femme subvertit le statut alténaire que l'homme lui a longtemps imposé et qu'elle échappe à l'emprise de l'homme. Pour une fois, les hommes sont à ses pieds, c'est elle qui manipule, les rejette à sa guise. A cette transmutation du personnage de la femme correspond un renversement des situations, un renversement dans la distribution des rôles puisque c'est maintenant la dominée qui domine. Plus qu'une apologie de l'adultère, c'est ici un acte de libération et de délivrance, un acte réformateur de la morale sexuelle et de la morale tout court. L'auteur va dépasser ce cadre de la transgression pour aboutir à la libération totale au moyen de la sexualité.

Il importe d'ouvrir ici une parenthèse sur des faits susceptibles d'appréhender un peu plus les comportements anticonformistes de ces femmes notamment Amiga, Lucrecia et Judith. En effet, après ces entretiens avec Amiga et la Madre, Lucrecia décide de s'en remettre à son psychiatre qui, lui, ne fera qu'enfoncer le clou, en voulant abuser

sexuellement d'elle. Au sortir de cette visite, elle tombera dans les bras de "Homme Gris", un proxénète, qui se propose de la protéger, mais tout en la prostituant au point d'en faire sa "Gallina de huevos de oro" (De la Parra, 1999 : 163). Et c'est lors de l'une de ses sorties nocturnes qu'elle "fait la connaissance" du personnage de Judith, une véritable réplique d'Amiga. En effet, tout comme cette dernière, Judith est l'icône de la liberté. Contrairement à Lucrecia, c'est une femme aux mœurs peu recommandables, une "dévoreuse d'hommes" sur lesquels elle exerce un magnétisme sans précédent : « Vuelve locos a los hombres » (De la Parra, 1999 : 163). Ce prototype de femme atypique nous rappelle, à quelques exceptions près, le personnage de Belisa Crepusculario dans le premier conte des *Cuentos de Eva Luna* d'I. Allende : "Dos palabras" qui, elle également, usant de ses charmes envoutants, fait des hommes des personnages secondaires. Belisa Crepusculario assume des tâches et des objectifs masculins sans risquer sa féminité. Elle manie le mot, subvertit le paradigme traditionnel féminin et masculin et se place par la force de la parole et par son pouvoir de séduction, au-dessus des hommes ; des êtres auparavant schématisés comme virils, protecteurs et forts.

L'analyse des différentes confrontations avec la gent masculine que Judith révèle son hostilité à l'égard de ceux-ci : « No, no es bueno. Ningún hombre es bueno. Nadie es bueno. Tú eres la que lo vuelves bueno. Yo lo sé. Tú puedes ver el bien. Yo puedo ver el mal. Yo leí la traición. Se irá. Siempre se van. Por una u otra razón se van. Nadie permanece para siempre » (De la Parra, 1999 : 173).

Judith est l'antithèse, l'image inversée de Lucrecia. Elle est l'incarnation au plus haut point du désir constamment refoulé et tenu en échec chez Lucrecia et sa mère. Judith est, par conséquent, l'incarnation militante de la vengeance.

Sa colère vis-à-vis des hommes explique donc la vendetta à laquelle se livre Judith contre la gent masculine. Les pulsions meurtrières du personnage de Judith traduisent alors sa colère contre un ordre social jugé injuste. Ses actions nous sont donc présentées comme un plaidoyer de légitime défense. Elle a décidé de faire payer aux hommes leur égocentrisme, toutes les peines causées aux femmes. Ainsi, le soir, elle parcourt les rues à la recherche d'éventuelles victimes au point de défrayer la chronique dans la rubrique des faits divers, occasionnant ainsi la psychose générale et mobilisant les forces de police. Il importe d'examiner la propension de Judith au crime. Nous le signalions tantôt : cette femme agit telle une mante religieuse. À l'aide du couteau que lui avait donné "Homme Gris", elle ôte la vie après les rapports sexuels en les décapitant. Puis collectionne leurs têtes dans des cartons. Acte non fortuit, la décapitation (cet acte d'une violence extrême violence) est un symbole de la castration qui représente l'intégrité sexuelle des hommes. La décapitation des hommes par cette dame est un acte fort chargé symboliquement, puisqu'il représente un retournement de l'oppression vécue. Ici, l'auteur développe une esthétique particulière dans son œuvre en liant violence et sexualité. C'est à travers les assassinats des hommes qu'elle extériorise sa douleur interne profonde pour essayer de s'en libérer. L'activité sexuelle débridée de ce personnage marque le désir de rompre avec une vision stéréotypée, voire sclérosée, des comportements féminins.

La thématique de l'émancipation, abordée en filigrane ici, est essentiellement illustrée à travers ces femmes en rupture de ban, censées représenter l'antithèse de la femme traditionnelle, incarnée par la Madre, aliénée, soumise à l'homme et respectueuse des règles sociales et religieuses qui la confinent à un rôle d'épouse et de génitrice. Nous relevons ainsi un clivage entre leurs différentes conduites. Les personnages expriment, par leurs attitudes, un rejet total des normes traditionnelles de différenciation et de séparation des sexes. La construction de l'identité se fait désormais en opposition avec

les stéréotypes et les conduites du groupe d'appartenance. L'affirmation identitaire suppose en effet préalablement une libération et donc une reconquête du corps féminin. La femme rompt avec sa condition d'objet et décide d'exploiter sa subjectivité, en donnant libre cours à ses désirs, devient un monstre irrationnel, autant sujet qu'objet de perversion capable de détruire la vie des hommes qui l'entourent.

L'exploitation du pouvoir sexuel que certaines d'entre elles exercent sur les hommes et l'activité sexuelle à laquelle elles se prêtent les place sous l'archétype d'Ève, femme tentatrice, source de péché.

Ces femmes passent d'objets érotiques désirés à des sujets agents qui désirent et décident par eux-mêmes. De même, elles passent de vertueuses, innocentes et dociles à pécheresses, perverses et même meurtrières (Lucrecia et Judith). En effet, Lucrecia et Judith apparaissent dans cette œuvre sous les traits de la femme fatale, un être qui inspire simultanément fascination et terreur. En tant que tel, elle symbolise la perversité et la dégénérescence, mais reflète aussi l'attraction que l'homme ressent, ainsi que la peur de la domination qu'elle peut exercer sur lui. Elle est belle et mortelle en même temps, puisqu'elle constitue une menace pour l'homme tout en défiant la loi sociale, morale et religieuse. En ce sens, la sexualité en tant que transgression ouvre un espace d'émancipation pour la femme qui, tout en étant une "monstrueuse", voit remis en question le rôle que la société (et la littérature) lui avait traditionnellement assigné. Tout comme "Tula Varona", dans *Femeninas* de R. de Valle-Inclán, qui : « cantaba el diabólico poder de su hermosura triunfante » (Valle-Inclán, 1992 : 99).

L'histoire de ces femmes est une illustration de l'évolution des mentalités. La libération de la femme passe aussi par sa libération sexuelle. Celle-ci revendique ici le droit à disposer de son corps. Le parcours initiatique de Lucrecia est donc investi d'un sens plus large. Elle doit quitter le domicile conjugal et son existence antérieure, pour tenter de se libérer. Dans cette optique, l'épreuve de l'adultère transforme l'acte sexuel en acte de vengeance, en médiateur de la libération de la femme.

En guise de conclusion

Cette réflexion, qui avait pour objectif la mise en relief du caractère subversif des personnages féminins en action dans *Antígona et Lucrecia y Judith*, fait entrer le lecteur en contact avec des femmes qui se refusent à toute tentative de normalisation en s'inscrivant autant que possible dans des lignes de conduite qui vont à l'encontre des codes de vie en société. L'anticonformisme de ces personnages se manifeste à deux niveaux : tout d'abord par la réappropriation de la parole, puis par le recours à la sexualité débridée et à la violence. L'on note ainsi que ce rejet des conventions se manifeste par l'appropriation, par les personnages féminins, des caractéristiques habituellement associées à la gent masculine.

Ces auteurs nous font donc entrer dans l'intimité de femmes dont l'histoire personnelle vire parfois au crime car, pour ces personnages, la violence est à la fois l'expression d'une souffrance profonde et l'unique moyen d'action sur une situation contraignante.

Nous retenons que, par-delà cette volonté de défense des femmes, ces deux œuvres ont surtout la vertu de placer le personnage féminin au-devant de la scène littéraire et de lui restituer ainsi la parole qui lui a été ravie depuis des siècles.

En somme, les personnages féminins de ces récits montrent leur capacité à sauver leur propre Soi, avec leurs goûts et leurs désirs, sans confrontations apparentes. Elles transgressent, subtilement, l'ordre pré/établi.

Nous concluons en disant que dans ces œuvres, les personnages prennent une position libératrice de la femme opprimée qui parvient à contrôler son destin, en utilisant le langage et le corps comme moyens de libération, dans une perspective féminine. Elle démystifie une image "idéale" soutenue pendant des siècles par la culture dominante. Sans se sentir coupables, les femmes transgressent les conventions sociales et mènent des vies pleines d'émotions à la recherche de leur propre bonheur.

Références

- ALLENDE I. (1989), *Cuentos de Eva Luna*, Editor digital : Enhiure ePub base r1.0
- AUSTIN J. L. (1962), *Quand dire, c'est faire*, rééd. Seuil, coll. « Points essais ».
- BACHMANN H. (1991), *Langage et Communications Sociales*, Paris : Les Éditions Didier.
- BARTHES R. (1964), *Essais Critiques*, Paris, Seuil.
- BEAUVOIR Simone de (1977), *Le Deuxième Sexe*, T. 2, Paris, Idées/Gallimard.
- BOLEKIA BOLEKA, J. (2005), "Panorama de la literatura en español en Guinea Ecuatorial", http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_05/bolekia/p05.htm, [Consulté le 26-06-2023]
- BOURDIEU P. (1982), *Ce que parler veut dire. Économie des échanges linguistiques*, Paris : Fayard.
- CLASTRES P. (1974), *La société contre l'État*, Editions de Minuit.
- CRUZ Bernardita, « Lucrecia y Judith vuelven a las tablas », <http://www.man.cl/teatros.htm> [Consulté le 02-12-2020]
- DALLACOSTA M. (1973), *Le pouvoir des femmes et la subversion sociale*, Genève, Librairie Adversaire.
- DAVID M. (1995), *Le théâtre*, Paris, Belin.
- DÉTREZ, C. et SIMON, A. (2004), « "Plus tu baisses dur, moins tu cogites" Littérature contemporaine et sexualité – la fin des tabous ? », *L'Esprit Créateur*, Vol. 44, N° 3, p. 57-69.
- DOLERA GIL C. (1995), « Lo femenino, lo masculino, lo perverso », *ADE Teatro*, N°s 41-42, Madrid. (Non paginé)
- FELMAN S. (1978), *La folie et la chose littéraire*, Paris, Le Seuil.
- FOUCAULT, M. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*: México: Siglo XXI, 1977.
- FREUD Sigmund (1969), « La morale sexuelle civilisée et la maladie nerveuse des temps modernes », *La Vie Sexuelle*, Paris : P.U.F.
- GLAUDES P. (1989), « Eva, Miss Blandish et la souris des douze chinetoques », Yves Reuters et Jean-François Coatmeur (dir.), *Le roman policier et ses personnages*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte ».
- GOLDMANN, L. (1967), *Le Dieu caché : Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris : Gallimard.
- GOLDMANN L. (1973), *Pour une sociologie du roman*, Paris: Gallimard.
- GREIMAS A.J. et COURTÉS J. (1993), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie de la langue*, Paris, Hachette.
- GUSDORF G. (1952), *La parole*, Paris : PUF.
- HAMON P. (1977), *Pour un statut sémiologique du personnage*, Paris : Seuil.
- HUANNOU, A. (1999) *Le roman féminin en Afrique de l'Ouest*, Paris, Montréal : L'Harmattan, Cotonou : Les Éditions du Flamboyant.



- HOUEL A. (1999), *L'adultère au féminin et son roman*, Paris : Armand Colin.
- LAPLANE Dominique (1997), *La Pensée d'outre-mots. La Pensée sans langage et la relation pensée-langage*, Institut d'édition Sanofi- Synthélabo.
- MORGADES BESARI, T. (1991), "Antígona" en *África* 2000, 6.4, 28- 31.
- NDONGO-BIDYOGO, D. "La escritura como catarsis : literatura y realidad" (II Congreso Internacional de Estudios Literarios Hispanoafricanos, Madrid 7 octubre 2010), [http:// www. asodegue.org/octubre12101.htm](http://www.asodegue.org/octubre12101.htm) [Consulté le 28-06-2023]
- PARRA M. A. de la (1999), *Lucrecia y Judith*, in *Teatro repleto de mujeres*, Santiago : Editorial Cuarto Propio, p. 117-184.
- PAVIS P. (1987), *Dictionnaire du théâtre*, Paris: Messidor, Editions Sociales.
- PORTELA R. (2022), « La legitimidad de la palabra », <https://www.pikaramagazine.com/2022/02/la-legitimidad-de-la-palabra/> [Consulté le 18-08-2023]
- REYES A. (2020), « Odyssée, Chant I (Entier, dans ma traduction) », <https://journal.alinareyes.net/2020/10/03/odyssee-chant-i-entier-dans-ma-traduction/> [Consulté le 22-12-2023]
- UBERSFELD A. (1996), *Lire le théâtre*, Paris : Belin.
- VALLE-INCLÁN R. (1895), *Femeninas. Seis historias amorosas*, Pontevedra : Imp. de Andrés Landín.
- WAGENHEIM K. (1970), *Perfil de Puerto-Rico*, Barcelona : Ediciones Destino.