



HAL
open science

Les trois Susanas. Désir et féminité dans Pedro Páramo de Juan Rulfo et Y si yo fuera Susana San Juan... de Susana Pagano

Davy Desmas

► **To cite this version:**

Davy Desmas. Les trois Susanas. Désir et féminité dans Pedro Páramo de Juan Rulfo et Y si yo fuera Susana San Juan... de Susana Pagano. Juan Rulfo, trente ans après : réécritures et nouvelles lectures, Nov 2016, Toulouse / Montpellier, France. hal-01812491

HAL Id: hal-01812491

<https://hal.science/hal-01812491>

Submitted on 11 Jun 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Les trois Susanas. Désir et féminité dans *Pedro Páramo* de Juan Rulfo et
Y si yo fuera Susana San Juan... de Susana Pagano**

Davy Desmas

INU Champollion / Université Toulouse Jean Jaurès

Dans *Juan Rulfo. Trente ans après*¹, Milagros Ezquerro rappelle la fascination qu'a toujours exercée sur le lectorat et la critique le personnage de Susana San Juan, figure emblématique du roman *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, et ce en dépit d'une présence somme toute assez réduite dans l'oeuvre. Les échos bibliques dont son nom est porteur, par le renvoi à cette femme qui, dans l'Ancien Testament, subit les regards lubriques et insistants de vieillards alors qu'elle prend son bain, sont révélateurs des liens qui s'établissent entre le personnage de Susana et le désir. Point de jonction de différents mouvements désirants, prise entre son pouvoir d'attraction sur le cacique local, Pedro Páramo, et la passion qu'elle nourrit de son côté pour Florencio, Susana est à la fois sujet et objet du désir. C'est de cette matrice que va s'inspirer Susana Pagano dans un roman publié en 1998, *Y si yo fuera Susana San Juan...*, dans lequel l'auteure mexicaine décrit les multiples métamorphoses narratives de l'héroïne, Susana, une jeune fille amoureuse de l'auteur Juan Rulfo qui souffre de dédoublement de la personnalité et va successivement endosser l'identité de Susana San Juan, le personnage rulfien, d'Anastasia, sa grand-mère, sans oublier son identité d'origine. Par la configuration d'un personnage transgresseur, qui déconstruit les stéréotypes de genre, Susana Pagano se place résolument dans la lignée du roman de Juan Rulfo et systématise le questionnement du désir féminin.

Rappelons, dans un premier temps, les grandes lignes de la caractérisation qui est faite de Susana San Juan dans *Pedro Páramo*. Il est un passage qui, au sein l'économie générale du roman rulfien, atteste des connexions qui s'établissent entre le caractère ouvertement transgresseur du personnage de Susana San Juan et le thème du désir. Nous pensons ici aux termes utilisés par Susana, dont la voix se déploie à ce moment là par le biais d'une narration autodiégétique, lors des quelques pages consacrées au rappel de la mort de sa mère :

« Era esa época. En febrero, cuando las mañanas estaban llenas de viento, de gorriones y de luz azul. Me acuerdo. Mi madre murió entonces. Que yo debía haber gritado; que mis manos tenían que haberse hecho pedazos estrujando su desesperación. Así hubieras tú querido que fuera. ¿Pero acaso no era alegre aquella mañana? Por la puerta abierta entraba el aire, quebrando las guías de la yedra. En mis piernas comenzaba a crecer el vello entre las venas, y mis manos temblaban tibias al tocar mis senos. Los gorriones jugaban. En las lomas se mecían las espigas. ¿Pero por qué iba a llorar?² »

Au-delà de la seule mention répétée à une réaction inconvenante au regard des conventions sociales et morales de l'époque, qui voudraient que la féminité soit au contraire associée à une expression ostentatoire de la douleur face à l'événement funeste, il est particulièrement significatif que ce soit précisément ce même événement funeste qui donne lieu à une affirmation de la sensualité, via l'évocation de l'onanisme, en contradiction flagrante avec la morale judéo-chrétienne dont Justina Diaz - interlocutrice désignée du discours d'outre-tombe de Susana San Juan - est présentée comme

¹ Milagros Ezquerro, *Juan Rulfo. Trente ans après*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 117.

² Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 134

la garante. L'affirmation de la sensualité et la revendication assumée du désir sont également suggérées par les deux phrases encadrant cette mention à l'auto-érotisme, qui la complètent et la suggèrent tout à la fois, en mentionnant la libre circulation de l'air, que le lecteur imagine associée au plaisir et aux frissons d'une peau nue caressée par le vent, mais également, dans la phrase suivante, la jovialité et l'irrévérence des moineaux, dont il était dit peu auparavant qu'ils se distinguaient par une propension constante au rire, autre manifestation de l'insoumission, voire de la subversion³. Ce qui aurait pu ou « dû » être un temps d'expression éplorée de la douleur devient finalement la première incantation au plaisir que l'on trouve dans *Pedro Páramo*, en décrivant l'éveil à la sensualité et la découverte du corps d'un personnage féminin en marge de l'ordre hégémonique.

Autre temps fort du roman de Juan Rulfo au regard du thème qui nous occupe, la scène du bain, dont les résonances bibliques sont immédiates, tisse le lien entre le personnage de fiction qu'est Susana San Juan et cette femme de l'Ancien Testament, Suzanne, observée et harcelée par des vieillards alors qu'elle prend son bain. A ceci près que chez Rulfo, comme cela sera également le cas chez Susana Pagano, le souvenir que Susana propose de cette scène permet un déploiement de la sensualité et du plaisir selon une double modalité, en couple ou de manière solitaire. Cette scène est révélatrice, d'après Claude Fell, d'un « désir préexistant, consubstantiel au personnage, qui la conduit à érotiser le monde qui l'entoure et son propre corps »⁴, ce même corps qu'elle n'hésite pas à dénuder et par là même à magnifier, en en décrivant successivement les différentes parties, comme autant de relais du désir, « sans jamais tomber dans le scabreux ni dans l'indécence anatomique » :

« Mi cuerpo se sentía a gusto sobre el calor de la arena. Tenía los ojos cerrados, los brazos abiertos, desdobladas las piernas a la brisa del mar. Y el mar allí enfrente, lejano, dejando apenas restos de espuma en mis pies al subir de la marea... »

(...) En el mar sólo me sé bañar desnuda - le dije. Y él me siguió el primer día, desnudo también, fosforescente al salir del mar. (...) El me siguió el primer día y se sintió solo, a pesar de estar yo allí. (...) Y se fue.⁵

Les multiples références au toucher évoquent ici l'éveil des sens, notamment par le retour du rapport osmotique qui lie le corps et les éléments, et préfigurent l'érotisme à venir, dans les lignes qui suivent : le corps apparaît effectivement à la merci du sable et du vent, comme cela était déjà le cas au moment de la mort de la mère de Susana, à la merci des mouvements de va et vient de la marée, qui couvrent d'écume les jambes de Susan. La présence d'un second personnage, Florencio, contribue à accentuer l'érotisme de la scène, en cela qu'elle permet l'évocation de la nudité partagée par les deux protagonistes, mais également le rappel de scènes intimes vécues dans la chambre à coucher⁶. Toutefois, si cette séquence prolonge celle de la mort de la mère de Susana en questionnant le lien au plaisir qu'entretient la jeune femme, c'est avant tout parce qu'elle met de nouveau l'accent sur l'auto-érotisme auquel se livre Susana, contribuant ainsi à faire d'elle, pour reprendre une ex-

³ « Y los gorriones reían; picoteaban las hojas que el aire hacía caer, y reían; dejaban sus plumas entre las espinas de las ramas y perseguían a las mariposas y reían ». *Ibid.*, p. 133.

⁴ « Lectures du désir dans l'oeuvre de Juan Rulfo », in Milagros Ezquerro et Eduardo Ramos-Izquierdo (coord.), *Ecos críticos de Rulfo*, Mexico/Paris, ADEHL, 2006, p. 80.

⁵ Juan Rulfo, *op.cit.*, p. 152.

⁶ « Me gustas más en las noches, cuando estamos los dos en la misma almohada ». Susana Pagano, *op.cit.*, p. 152.

pression de Claude Fell, « le sujet désirant par excellence »⁷. Là encore, le personnage féminin s'affranchit du masculin, en délaissant l'homme présent dans la scène, et affirme au contraire la possibilité de l'autosuffisance charnelle, le plaisir étant atteint grâce à l'action de l'élément liquide :

« Y (él) se fue. Volví yo. Volvería siempre. El mar moja mis tobillos y se va; moja mis rodillas, mis muslos; rodea mi cintura con su brazo suave, da vuelta sobre mis senos; se abraza de mi cuello; aprieta mis hombros. Entonces me hundo en él, entera. Me entrego a él en su fuerte batir, en su suave poseer, sin dejar pedazo. »⁸

Le passage cité apparaît comme une véritable incantation érotique, qui atteste du lien privilégié tissé entre l'élément liquide et le personnage de Susana San Juan, qui avait par exemple déjà été qualifiée par Milagros Ezquerro d'« épouse de l'océan »⁹. Rappelons également que ce n'est probablement pas un hasard si le lien entre la jeune femme et cet élément liquide apparaît dès la première mention à Susana et à son corps dans le roman de Rulfo : « tus labios estaban mojados como si las hubiera besado el rocío »¹⁰. On notera notamment que la passivité dévolue au sujet féminin, dans le cadre d'un système phallocratique et hétéronormé, est bien présente, à ceci près qu'elle se manifeste précisément lorsque le sujet masculin est absent. Dès lors, la femme s'abandonne, comme en témoigne la réitération du verbe *entregar*, tandis que la mer assume la fonction active censée être celle du sujet « pénétrant », donc masculin. Enfin, si la seule mention du plaisir onaniste éprouvé par le personnage de Susana s'avère transgressive, il est un dernier élément qui prolonge le débat en suggérant une inversion des attributions traditionnelles de genre, dans le cadre d'un acte sexuel : l'ambiguïté naît en effet de la phrase « Entonces me hundo en (el mar) », qui fait de l'élément masculin celui dont l'intériorité est pénétrée par la femme.

La question est également posée lors de la description d'un acte charnel partagé par Susana et Florencio :

« Ella escondía sus pies entre las piernas de él. Sus pies helados como piedras frías y que allí se calentaban como en un horno donde se dora el pan. Dice que él le mordía los pies diciéndole que eran como pan dorado en el horno. Que dormía acurrucada, metiéndose dentro de él, perdida en la nada al sentir que se quebraba su carne, que se abría como un surco abierto por un clavo ardoroso, luego tibio, luego dulce, dando golpes duros contra su carne blanda; sumiéndose, sumiéndose más, hasta el gemido. »¹¹

Comme vu précédemment, le corollaire du plaisir semble bien devoir être l'exacerbation des sens, à travers l'analogie entre plaisir sexuel et plaisir gustatif, via le motif du pain, dont les résonances bibliques donnent à cette description un caractère éminemment transgressif. La suite du passage cité, quant à elle, joue sur l'ambiguïté née du flou qui entoure les possessifs de troisième personne, dont on ne sait s'ils renvoient à Florencio ou à Susana, ce qui conduit au constat que l'agent à l'origine de la pénétration peut être indistinctement l'homme ou la femme. La possibilité d'une pénétration

⁷ Claude Fell, *op.cit.*, p. 80.

⁸ Juan Rulfo, *op.cit.*, p. 152.

⁹ Milagros Ezquerro, *op.cit.*, p. 118.

¹⁰ Juan Rulfo, *op.cit.*, p. 74.

¹¹ *Ibid.*, p. 155.

féminine est d'ailleurs corroborée par les lignes qui précèdent, durant lequel il est dit que Susana « dormía acurrucada, metiéndose dentro de él ».

Dans le prolongement de ces différents extraits, nous en rappellerons un dernier, qui contribue à éclairer le caractère transgressif d'un personnage qui questionne les normes prévalant dans le système patriarcal dépeint par Rulfo. Il s'agit cette fois d'un dialogue entre Susana et son père, Bartolomé San Juan, alors que celle-ci lui demande :

- ¿Y yo quién soy?
- Tú eres mi hija. Mía. Hija de Bartolomé San Juan.
En la mente de Susana San Juan comenzaron a caminar las ideas, primero lentamente, luego se detuvieron, para después echar a correr de tal modo que no alcanzó sino a decir :
- No es cierto. No es cierto.
- (...) ¿Por qué me niegas a mí como tu padre? ¿Estás loca?
- ¿No lo sabías?
- ¿Estás loca?
- Claro que sí, Bartolomé. ¿No lo sabías?¹²

Notons ici l'emphase mise sur les possessifs, qui retranscrit la réification de la femme et son assujettissement aux volontés masculines, par le passage de la tutelle du père à celle du mari. La particularité du discours de Susana San Juan est que, outre le fait qu'il s'oppose à cet état de fait, il invoque la folie : Susana choisit donc de s'affranchir de codes patriarcaux en alléguant une altération des facultés mentales, ce qui, au premier abord, semble atténuer la charge transgressive du propos, puisque son opposition à un système patriarcal ne semble dès lors pas répondre à une entreprise de dénonciation raisonnée et assumée. En réalité, le recours à la folie suppose un affranchissement bien plus radical à l'égard de l'ensemble des mécanismes légitimant l'oppression des femmes : en se libérant du joug de la raison, Susana San Juan coupe court à d'éventuelle riposte ou représailles masculines et se place hors des cadres traditionnels de la dialectique. Ce n'est ainsi par un hasard si ce sont ses mots qui mettent fin au « chapitre », le personnage féminin prenant clairement l'ascendant sur le personnage masculin. Signalons, enfin, à propos de ce dialogue, que si dans tout le roman Susana choisit de s'adresser à son père en utilisant son prénom, Bartolomé, l'accent qu'elle met ici sur le prénom de son interlocuteur contribue à destituer celui-ci de son statut paternel et ainsi à éclairer l'ambition transgressive de la jeune fille, prompte à s'extraire du carcan patriarcal.

S'agissant cette fois du roman *Y si yo fuera Susana San Juan...*, il convient de déterminer dans quelle mesure les connexions qui apparaissent chez Pagano entre le traitement du désir, d'une part, et le questionnement d'un système patriarcal et androcentrique, celui du Mexique de la fin du XXe siècle, d'autre part, permettent d'engager une réflexion sur une forme de réécriture qui intensifie le souffle féministe que la critique a pu associer à certains pans de l'oeuvre rulfienne. Avec *Y si yo fuera Susana San Juan...*, le roman se centre sur un personnage qui, s'il fascine et ne cesse de susciter de nouvelles lectures critiques, depuis la parution du roman de Rulfo au milieu du XXe siècle, n'en demeure pas moins secondaire dans le texte originel. Comme l'écrit Milagros Ezquerro, « Susana apparaît dans le roman (de Rulfo) comme un personnage très intense, en ce sens qu'elle

¹² *Ibid.*, p. 141.

exerce sur les autres une force d'attraction qui est sans commune mesure avec son importance sur le plan actanciel, où elle joue un rôle minime »¹³.

Dans la réécriture qu'elle propose de *Pedro Páramo*, Susana Pagano reprend à son compte, dans un premier temps, la dimension subversive du personnage rulfien. Si cela se manifeste d'abord par les innombrables allusions aux actes de désobéissance commis par Susana face aux différents personnages incarnant l'autorité (sa mère Aurelia, son psychiatre, ou encore son père), la caractérisation du personnage comme figure diabolique contribue à l'analogie entre Susana et le premier grand transgresseur du monde judéo-chrétien. En cela, Pagano s'inscrit dans la continuité du roman de Rulfo, dans lequel Susana San Juan revendiquait un attachement particulier au règne de Satan : « ¿Tú crees en el Infierno, Justina ? / Sí, Susana. Y también en el Cielo. / Yo sólo creo en el Infierno - dijo »¹⁴. Dans *Y si yo fuera Susana San Juan...*, le fossé réapparaît entre la protagoniste et la morale traditionnelle, d'inspiration judéo-chrétienne, par plusieurs biais : le plus évident serait sans doute les avertissements que lance constamment Anastasia, la grand-mère de Susana, à la mère de cette dernière, visant à convaincre sa petite fille est liée à Satan : « Esa niña tiene el demonio por dentro »¹⁵ lui répète-t-elle ainsi tout au long du roman. Par ailleurs, le désir qu'elle éprouve pour Juan, personnage du roman de Pagano qui n'est autre qu'un avatar fictionnel de l'auteur Juan Rulfo, accentue la proximité qui la lie à l'univers infernal : « Me quemas, Juan, me envuelves en tus llamas sin que pueda evitarlo »¹⁶. Par un subtil jeu de miroir fondé sur la juxtaposition du nom de l'écrivain et du motif des flammes, qui n'est pas sans rappeler le titre du recueil de *cuentos* de Rulfo, le passage semble se doter d'une dimension métatextuelle qui évoquerait alors l'inévitable héritage de Juan Rulfo, source d'obsession *a minima* pour Susana Pagano, comme elle l'affirme dans plusieurs entretiens, voire, de manière plus générale, pour les lettres mexicaines dans leur ensemble. Enfin, le rire de la jeune femme, mentionné tant dans *Pedro Páramo* que dans *Y si yo fuera Susana San Juan...*, achève de lier Susana au Diable. Chez Rulfo, on se souvient ainsi que « la pobre de Justina, que lloraba sobre su corazón, tuvo que levantarse al ver que Susana San Juan reía y que su risa se convertía en carcajada »¹⁷. Ces éclats de rire réapparaissent à de multiples reprises chez Pagano, et la tentation est grande de les interpréter à la lumière de la diabolisation médiévale du rire, dans la tradition des textes judéo-chrétiens faisant de Jésus-Christ celui qui ne rit pas et faisant au contraire du rire une manifestation des bas instincts corporels. Dans son essai *De l'essence du rire*, Baudelaire écrit également que « le rire humain est intimement lié à l'accident d'une chute ancienne, d'une dégradation physique et morale », avant d'ajouter que « le rire est une des expressions les plus fréquentes et les plus nombreuses de la folie »¹⁸. Dans le texte de Susana Pagano, la folie et la propension au rire de l'héroïne seraient ainsi autant de manifestations de la position marginale qu'elle occupe au sein de l'univers mexicain décrit par l'auteure.

Cet univers, même cinquante ans après l'hypotexte rulfien, reste marqué par une série de stéréotypes de genre particulièrement tenaces, dont la mère de Susana, Aurelia, se fait l'écho. Le

¹³ Milagros Ezquerro, *op.cit.*, p. 117.

¹⁴ Juan Rulfo, *op.cit.*, p. 165.

¹⁵ Susana Pagano, *op.cit.*, p. 14.

¹⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹⁷ Juan Rulfo, *op.cit.*, p. 148.

¹⁸ Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques. L'Art romantique*, Paris, Garnier, 1962, p. 245.

discours de celle-ci reproduit ainsi une stricte division genrée des activités et des comportements : « (dice que) las mujeres ven las telenovelas, son chismosas y les gusta hablar de tomates y cebollas. Los hombres tienen vicios horribles como fumar y leer libros aburridos y casi todos se emborrachan mientras juegan para perderlo todo »¹⁹ : autant de poncifs contribuant à perpétuer l'image d'une féminité associée à la futilité, à la superficialité, et restreinte à la seule sphère domestique, tandis que la masculinité se déploierait dans des espaces extérieurs, tout en restant marquée par une certaine dépravation. Susana prend clairement le contrepied de cette vision du monde, tout à la fois parce que, par son assimilation à une figure diabolique, elle est marquée au sceau du vice, mais également par le constat que les seuls liens privilégiés qu'elle établit avec autrui le sont avec des hommes (Juan, Pedro, son oncle Jaime, son grand-père Ceferino), s'éloignant ainsi de la communauté dans laquelle le discours maternel semble devoir l'enfermer. Par ailleurs, ce n'est pas un hasard si Susana s'approprie la pipe fumée par sa grand-mère, un attribut historiquement emblématique de la masculinité ; notons au passage qu'Anastasia participe à ce renversement des codes et incarne elle aussi une forme de déviance par son addiction au tabac, par sa folie ou par le fait, que contrairement à ces femmes dont la seule activité est selon Aurelia le visionnage de *telenovelas*, Anastasia passe des heures face à un écran de télévision noir. En outre, Aurelia voit dans le mariage le seul accomplissement possible pour la femme, comme en témoigne sa volonté obsessionnelle de marier sa fille au plus vite²⁰, ce à quoi sa fille répond d'un cinglant « No quiero casarme. No quiero que también mi esposo se vaya con otra », faisant référence à la situation qu'a précisément connue sa mère, lorsque son père l'a quittée pour une autre femme. Enfin, il est significatif qu'Aurelia aille jusqu'à étouffer les tentatives d'insubordination féminine au lieu de les défendre, comme lorsqu'elle prétend qu'Anastasia, sa propre mère, a été enfermée dans un hôpital psychiatrique parce que Ceferino, le mari de cette dernière, voulait s'en débarrasser et multiplier les relations adultérines, alors qu'il s'agit en vérité d'une réaction de celui-ci après avoir appris que sa femme l'avait trompé. Ce faisant, Aurelia fait le jeu du discours phallogentrique et du déséquilibre qu'il instaure entre les genres dans leur rapport au corps, en destituant la femme du droit à disposer de son corps et en faisant preuve, au contraire, d'indulgence à l'égard des écarts de conduite masculins.

Susana, contrairement à Aurelia, affirme une féminité dominante, indépendante, libre. La transgression des codes genrés à laquelle se livre de manière répétée, consciemment ou non, le personnage de Susana Pagano, n'est par ailleurs pas le reflet d'une inadéquation avec son sexe biologique, mais bien la manifestation d'une revendication, celle d'une féminité active, entreprenante et émancipée. La protagoniste dit ainsi : « Mi madre me puso Susana porque fue el primer nombre que se le ocurrió. Pensaba que sería niño porque todas mis tías tuvieron por primogénito a un varón. Pero yo no quise ser niño, los niños tienen el alma podrida »²¹. Susana est ainsi celle qui, dans l'esprit maternel, aurait dû être homme, et dont le comportement fait finalement écho à cette inconformité originelle, en proposant une nouvelle définition du féminin. Le rapport qu'elle entretient au désir atteste également de l'iconoclastie du personnage. L'héroïne de Pagano est, dans la continuité de la Susana rulfienne, à la fois objet et sujet du désir, notamment dans sa dimension la plus violente. Le désir est avant tout une violence infligée au corps et à l'esprit, et ce n'est pas un hasard si, au seuil du roman, son discours fait le lien entre les manifestations physiques du désir inassouvi et le personnage de Susana San Juan de *Pedro Páramo* : « Estuve en la cama una semana entera. Las siete noches que pasé con fiebres se volvían interminables, con sudores fríos recorriendo mi cuerpo.

¹⁹ Susana Pagano, *op.cit.*, p. 14.

²⁰ « No quiero solteras en la familia ». *Ibid.*, p. 24.

²¹ *Ibid.*, p. 26.

(...) Me acordé de Susana San Juan »²². Susana San Juan est en effet l'archétype du personnage générateur et récepteur de douleur, et comme en attestent, par exemple, les allusions à la fièvre et aux convulsions qui l'agitent, dans le roman de Rulfo. A ce propos, Claude Fell fait le lien entre écriture et désir et écrit :

La relation entre parole et désir a fait l'objet de nombreux commentaires et Todorov note dans « La parole de Benjamin Constant », un article inclus dans *Poétique de la prose*, que « les paroles impliquent l'absence des choses, de même que le désir implique l'absence de son objet », et il conclut : « Les mots sont aux choses ce que le désir est à l'objet du désir ». (...) L'écriture articule le « projet désirant » et la littérature sert ainsi de révélateur au monde du désir, à l'aventure du désir, comme dit Starobinski, y compris quand celle-ci prend des connotations proprement sexuelles.²³

C'est précisément ce positionnement de la littérature comme révélatrice du « monde du désir » qui sous-tend les romans de Rulfo et de Pagano, et conduit à nous interroger sur la possibilité de percevoir également dans *Y si yo fuero Susana San Juan...* des échos d'une oeuvre théâtrale qui sonde avec la même acuité les modalités du désir, à savoir *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca. Les points de convergence sont nombreux : importance du cadre familial, prééminence des personnages féminins, présence masculine fantasmatique (Pepe el Romano chez García Lorca ; Juan, Florencio ou les nombreux morts semblant hanter l'esprit des vivants, chez Pagano), présence de la grand-mère dont la folie vient questionner l'ordre rigide maintenu par la mère (délires de la grand-mère chez García Lorca, qui réitère sans cesse son désir de se marier, auquel fait écho l'amour impossible entre Anastasia et Beto, dans le roman de Pagano), idéalisation du milieu maritime comme contrepoint à l'enfermement et à la sensation d'étouffement des personnages, multiplication des rivalités et des jalousies entre les femmes d'une même famille (luttres et jalousie entre soeurs dans l'oeuvre de Lorca ; série de rancoeurs dans le roman de Pagano, où la grand-mère en veut à la mère car elle est le fruit de son mariage avec Ceferino, l'époux qu'on lui a imposé, où la mère en veut à sa propre mère de ne lui avoir jamais témoigné de marque d'affection et à sa fille parce que celle-ci a reçu de son grand-père l'amour qu'elle-même n'a jamais reçu de sa part en tant que fille), et, bien entendu, la place fondamentale qu'occupe dans les deux oeuvres le thème du désir, qui cristallise les tensions, les craintes et les douleurs des personnages. Avec la pièce de Federico García Lorca comme avec le roman de Susana Pagano, c'est bien ce « monde du désir » qu'évoquait Claude Fell qui est révélé.

Une différence fondamentale, toutefois, entre le personnage de Susana imaginé par Susana Pagano et ces diverses héroïnes, réside dans le contrôle que la protagoniste de *Y si yo fuera Susana San Juan...* garde sur son propre désir. Susana, on l'a vu, suscite le désir autant qu'elle l'éprouve. Plongée dans son délire, elle va même, parfois, jusqu'à imaginer le désir qu'elle suscite chez autrui, et se convaincre de son existence. Ainsi, alors qu'elle s'adresse à Juan et lui décrit ses fréquentes visites chez le psychiatre que sa mère l'oblige à consulter, elle dit : « ¿Tú crees que deba ir? No, pues me quieres sólo para ti y no te gusta que vea a otros hombres. Por eso casi nunca salgo de casa »²⁴. De manière assez paradoxale, Susana semble à première vue se plier aux exigences masculines et aux conventions de genre qui circonscriraient la femme au foyer familial, empêchant ainsi le

²² *Ibid.*, p. 15.

²³ Claude Fell, *op.cit.*, p. 71.

²⁴ Susana Pagano, *op.cit.*, p. 35.

contact avec les cercles masculins. En réalité, cette affirmation de Susana ne fait que renforcer le contrôle qu'elle a de la situation, à partir du moment où l'on considère que ce désir qu'elle attribue à Juan et ce souhait qu'elle ne voie pas d'autres hommes sont uniquement le fruit de son imagination. Le roman en vient donc à proposer un personnage qui crée le désir masculin. Ses délires la conduisent à s'assurer la mainmise sur la large toile de désirs tissée autour d'elle-même, qu'il s'agisse des désirs qu'elle suscite chez autrui ou de ceux qu'elle éprouve. C'est là qu'apparaît à notre sens, ce qui oppose le roman de Susana Pagano à l'hypotexte rulfien. Dans *Pedro Páramo*, Susana San Juan reste maître de bout en bout du désir obsessionnel qu'elle fait naître chez le personnage éponyme, mais subit celui qu'elle éprouve pour Florencio, l'homme aimé et perdu. C'est finalement la violence de ce désir insatisfait qui l'emportera et mettra fin à son calvaire.

Le personnage de Susana Pagano, de son côté, passe au contraire par une série de métamorphoses, retranscrites par les modulations de l'instance narrative, et dont l'enchaînement semble devoir sa logique à une quête d'assouvissement du désir, là où le personnage de Rulfo s'avérait finalement dans l'incapacité de satisfaire le sien. La première étape de la trajectoire de Susana, dans *Y si yo fuera Susana San Juan...*, est celle d'un dédoublement, puisque le personnage apparaît à la fois sous les noms de Susana et de Susana San Juan, qui sont clairement différenciés. Ce dédoublement répond à la fascination qu'éprouve l'héroïne pour Juan, figure fictionnalisée et virtuelle de Juan Rulfo : afin d'entrer dans l'intimité de celui-ci, Susana décide de s'approprier un des personnages de fiction qu'il a créés, Susana San Juan. Il y a alors coexistence de deux Susanas, dont les désirs sont orientés en direction de deux hommes distincts : Juan dans le cas de Susana, et Florencio dans le cas de Susana San Juan, conformément à l'intrigue du roman *Pedro Páramo*. Mais quand il devient clair que les espoirs de l'héroïne sont vains et que son amour pour Rulfo ne pourra pleinement se réaliser, Susana fait le choix de mourir et de n'être plus que Susana San Juan. Durant la deuxième étape, l'héroïne est ainsi exclusivement Susana San Juan, liée à Florencio, pour qui elle nourrit toujours un désir plein de nostalgie. Toutefois, l'apparition, dans la vie de la protagoniste, de Pedro, son demi-frère, change la donne et provoque une réorientation du désir en direction de celui dont le seul nom rappelle le personnage éponyme du roman rulfien, mari de Susana San Juan, contribuant ainsi à intensifier les effets de miroirs entre réalité et fiction, puisque les deux jeunes gens entament une relation dont l'ambiguïté se teinte très rapidement d'une coloration incestueuse. Dès lors, le désir impossible éprouvé par Susana à l'égard de Florencio disparaît, au profit de la relation naissante vécue avec Pedro, ce qui atteste du même coup du volontarisme, voire d'un certain pragmatisme de la protagoniste face à son propre désir. Enfin, la troisième étape donne lieu à l'ultime métamorphose, après que Susana découvre les nombreuses lettres que se sont échangés Anastasia, sa grand-mère décédée, et Beto, le grand amour de sa vie, avec qui elle n'a pu se marier. Touchés par ces lettres, Susana et Pedro décident de devenir Anastasia et Beto, en adoptant leur identité, leurs noms et même les vêtements que tous deux destinaient à leur mariage, ce qui permet une pleine réalisation du désir. Effectivement, cette dernière métamorphose transcende les aléas historiques et permet de consacrer et d'assouvir à la fois le désir partagé de Susana et Pedro, mais également le désir frustré qui a toujours uni Anastasia et Beto.

Enfin, si le roman de Susana Pagano nous semble réactualiser et surtout intensifier le caractère féministe d'une partie de l'oeuvre de Juan Rulfo, au-delà de la seule configuration d'une héroïne libre, dont les agissements et les prises de position impliquent une fragilisation de l'ordre hégémonique dans lequel elle évolue, c'est également parce qu'il questionne de manière plus approfondie la parole féminine. Cette interrogation débute par le goût prononcé de Susana pour l'imaginaire, le récit oral et les contes, notamment ceux que lui racontait son grand-père Ceferino :

El abuelo sabía muchas historias muy bonitas. En otro planeta muy lejano del nuestro, decía, habitaban unos hombrecillos muy pequeños y simpáticos; un día se encontraron con un gigante mucho más grande que ellos. Yo me reí mucho, porque unos días antes me había leído el cuento de Gulliver en el país de Lilliput. Pero no le dije nada, lo dejé hablar hasta que se cansó. No era muy original cuando contaba historias, pero de todos modos a mí me gustaba escucharlo. Sólo él sabía decir cuentos, aunque fueran una mezcla de Julio Verne, Jonathan Swift y los hermanos Grimm.²⁵

Ce goût pour les histoires merveilleuses, détachées du quotidien, préfigure la folie du personnage et la fiction qu'elle va elle-même se forger, dans toute sa dimension démiurgique. Cela n'est pas sans rappeler l'ambiguïté du personnage de Florencio, dans *Pedro Páramo*, dont on ne sait s'il est le fruit de l'imagination débridée de Susana ou s'il a bien été son mari, avant de mourir. Le doute est entre autres permis par certaines déclarations de Juan Rulfo, et plus particulièrement par un entretien qu'il a accordé à José Carlos Gonzalez Boixo²⁶. La possibilité est donc bien présente d'avoir, dès Juan Rulfo, un personnage féminin qui invente et qui s'invente, une possibilité qu'exploitera très largement Susana Pagano cinquante ans plus tard. Par ailleurs, au-delà de cette propension à la transformation et à la fictionnalisation de la réalité, il faut rappeler que le personnage du roman de Susana Pagano se distingue par une volonté de garder le contrôle des situations discursives : pensons par exemple aux entretiens qu'elle a régulièrement avec le psychiatre, qui se terminent inmanquablement par un départ précipité de la jeune femme, lorsqu'elle estime que les questions qu'il lui pose sont stupides. Les séances chez le psychiatre favorisent ainsi l'apparition d'un personnage féminin qui s'érige, parfois inconsciemment, contre la prétention du masculin à l'omniscience, corollaire de la domination masculine. De là le rejet initialement éprouvé à l'égard du psychiatre, le rapport de forces étant clairement en défaveur de Susana, puisqu'elle doit répondre aux questions qu'il lui pose sur elle-même, sur sa relation avec Juan, sur son intimité²⁷. Ce rejet conduit finalement Susana à renverser le rapport de force, ou du moins à s'y essayer, en tentant de séduire le psychiatre et d'inverser le schéma questionneur-questionné. Enfin, il est clair que la réhabilitation de la femme, et plus particulièrement de la parole féminine, passe à la fois par le recentrement de la diégèse sur les personnages féminins et par le recours à des mécanismes narratifs revalorisant la voix de Susana. Il y a alors démultiplication de la parole féminine, au regard de l'hypotexte rulfien, via l'instauration d'une narration reproduisant par mimétisme le dédoublement de personnalité de la jeune fille : la première personne peut ainsi être identifiée, suivant les cas, à Susana ou à Susana San Juan. En dernière instance, la réécriture proposée par Susana Pagano se distingue par l'intégration à la matrice du texte original d'un matériau extradiégétique, à savoir la présence de Juan Rulfo lui-même dans le texte, tout en intensifiant les accents féministes perceptibles dans *Pedro Páramo*, que cela passe par la décontraction des stéréotypes genrés, déjà présente, dans une moindre mesure, dans le texte de 1953, ou par le décentrement du texte depuis les voix masculines vers les voix féminines.

²⁵ *Ibid.*, p. 30.

²⁶ « Ese fulano que se casó con ella no existió nunca. Son locuras, son fantasías. Nunca conoció el mar, nunca se casó con nadie, siempre vivió con su padre ». Juan Rulfo, *op.cit.*, p. 250.

²⁷ « No me gusta ir con ese hombre; es malo, lo sé, puedo verlo en sus ojos y en su olor; huele a pipa o a puro, tal vez. Me mira de una forma muy rara y su libreta de apuntes me pone nerviosa. Odio las libretas de apuntes; en la escuela llevábamos una para cada materia y yo odiaba las materias que llevábamos en la escuela. me hace muchas preguntas sobre ti y eso no me gusta, quiere sentirse Dios, saberlo todo ». Susana Pagano, *op.cit.*, p. 34.