HAL open science

Déconstruction de la famille patriarcale dans l'œuvre de María Luisa Puga

Marie-Agnès Palaisi

To cite this version:

Marie-Agnès Palaisi. Déconstruction de la famille patriarcale dans l'œuvre de María Luisa Puga. CRLA-Archivos. La literatura : ¿un asunto de familia(s), pp.105-109, 2015. hal-03233539

HAL Id: hal-03233539

https://hal.science/hal-03233539v1

Submitted on 24 May 2021

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.

Déconstruction de la famille patriarcale dans l'œuvre de María Luisa Puga.

Marie-Agnès Palaisi-Robert, Université de Toulouse 2

Introduction

María Luisa Puga (México, 1944-2004) a une œuvre très importante et variée, allant des romans intimistes aux romans utopiques, faisant des incursions dans l'autofiction et l'autobiographie dont elle a exploré les nombreuses possibilités. Malgré cette diversité générique et celle des espaces géographiques et culturels dans lesquels elle situe ses fictions, son œuvre et sa vie suivent des lignes immuables : elle affectionne les personnages qui ne suivent pas les sentiers battus et se singularisent par des choix de vie inhabituel ; ses romans ont tous comme protagoniste une femme et chacune d'elle a un réel pouvoir de transgression et de subversion des normes sociales. Ses personnages sont également souvent des opposants au parti politique au pouvoir. Par ailleurs, dans chacun de ses textes, María Luisa Puga réfléchit sur le pouvoir de la littérature, de l'écriture et de l'éducation depuis un positionnement féministe, non revendiqué mais très clair. C'est sans doute là le moteur de son activité littéraire.

Dans cette étude, nous allons nous centrer sur les représentations de la famille. En effet, dans les romans de María Luisa Puga, le traitement de ce motif, est représentatif de la façon dont l'écrivaine parvient à performer les normes à partir de son monde fictionnel. En réécrivant la famille, elle dénonce la structure qui est au fondement de la situation patriarcale et de la domination masculine. Ensuite, elle lui substitue d'autres paradigmes qui ne sont pas seulement des représentations de ce qui peut exister dans des îlots marginaux mais des espaces textuels utopiques au pouvoir performatif.

Dénonciation des structures patriarcales et des pratiques machistes.

Lorsque l'on entre dans l'univers de María Luisa Puga, il est parfois difficile d'établir des limites claires entre sa vie et son œuvre tant elle a mis son travail d'écriture au cœur de son existence. Ainsi, sa vocation d'écrivaine apparaît au décès de sa mère et lui offre un monde de substitution dans lequel, néanmoins, un sentiment de grande solitude et d'autonomie vis-à-vis de sa famille semble perceptible. Les personnages orphelins s'avèrent nombreux : l'amie d'Antonia dans le roman du même nom ; la petite fille que recueille Licha dans *Inventar ciudades* ; Susana « la pasmada » dans *Pánico o peligro*. Paradoxalement, toutes ces jeunes filles qui ont perdu très tôt leurs parents semblent les porter en elles et continuent d'ailleurs parfois, comme c'est le cas dans *Inventar ciudades*, de dialoguer avec eux. Toutefois, elles

grandissent sans chercher absolument des réponses du côté familial. Les orphelines ont pris l'habitude de se débrouiller par elles-mêmes et, de fait, la figure des parents, et du père en particulier, n'est pas associée, pour elles, à l'autorité, à la loi et à la norme.

Dans tous les romans, le père est un personnage secondaire, voire inexistant. Deux modalités de représentation s'offrent à nous : le père n'est pas nommé ou très brièvement, il n'a pas de voix, pas d'autorité ; c'est le cas dans tous les romans autobiographiques ainsi que dans *La viuda*, *La reina* et *Antonia*. Le père de Susana, dans *Pánico y peligro*, forme avec sa femme le couple assez représentatif du schéma dominant dans une société patriarcale, comme c'est aussi le cas dans *La reina* et *La viuda* ; nous reviendrons sur le fonctionnement du couple mexicain traditionnel mais en ce qui concerne les rapports du père avec ses enfants, ils sont assez distants. Le plus jeune fils de « la viuda » confesse à sa mère, une fois que celle-ci aura fait preuve d'une distanciation suffisante de l'autorité de son défunt mari :

> - ¿Y cómo, según tú, éramos pareja tu papá y yo ?
> - Como las parejas de antes. Con territorios muy delimitados. Él, el trabajo. Tú, la casa y los hijos. Él, el consentido. Nosotros, sus soldaditos. María Teresa su muñeca. Él primero, nosotros después. [...] Y comparando mi casa con la de muchos de mis amigos, ustedes eran una buena pareja. En otras casas reinaba la tiranía, el despotismo, la monarquía… (Puga, 1994 : 130)

Ce fils fait donc une description rationnelle de son père et de la position privilégiée dont il jouissait au sein de la famille ; la métaphore guerrière utilisée pour qualifier le lien l'unissant à ses enfants décrit une autorité paternelle qui ne peut pas être contredite. Elle la dénue également de toute affection. Même si rares sont les romans de Puga qui font état de la violence masculine, le système familial mis en place ici, et dans tous les autres romans, décrit bien le fonctionnement de la structure familiale dans la société hétéronormée. L'homme évolue dans l'espace public, il noue des relations sociales et ne s'occupe pas de sa progéniture qui reste une affaire de femmes. Puga relègue l'homme, le père ou le mari, à des rôles secondaires, toujours rapportés par autrui, lui refusant ainsi, dans la fiction, tout accès à la parole, toute autorité créative. Les enfants, comme leur mère, nous aurons l'occasion de le constater un peu plus tard, sont autonomes, libres et maîtres de leur vie. L'univers de Puga est, somme toute, très féminin, c'est pourquoi, le rôle de la mère y est beaucoup plus important que celui du père.

La mère, par son attitude, participe autant que le père à la consolidation ou à la fragilisation des structures sociales. Les deux figures paternelle et maternelle fonctionnent ensemble pour construire un schéma familial correspondant aux valeurs de la société patriarcale mexicaine. La première ne pourrait pas exercer sa domination sans la seconde. Les figures maternelles représentées dans les romans permettent de compléter le tableau familial : ainsi à un père

adulé correspond une mère inexistante, effacée, tandis que si c'est au père que l'on refuse la reconnaissance, c'est toujours au profit de la mère. Néanmoins, les sentiments maternels ne sont guère valorisés.

Le dernier lien familial à prendre en compte est celui de la fratrie et il est intéressant parce qu'il montre le rôle que joue l'éducation dans la construction des rapports entre les sexes. Quand ils sont jeunes, frères et sœurs sont souvent des alliés contre l'injustice entre les rapports de sexe ou la violence exercée par leur père. Mais chez Puga, les garçons apparaissent clairement, pour la plupart d'entre eux, comme les héritiers et les répliques de leur père. A la mort de sa mère, Puga s'est rendu compte que le sort réservé aux garçons et aux filles n'était pas le même. En effet, dans son roman autobiographique, *De cuerpo entero*, Puga raconte la première moitié de sa vie, jusqu'à son retour au Mexique, après avoir voyagé en Afrique et en Europe avec l'un de ses compagnons. Ses confessions commencent ainsi :

> LA PRIMERA HABITACIÓN de la que se tiene noción está por lo general llena de hermanos. […] Ellos mayores, tiránicos, bruscos. Nosotras con el inefable recurso del chillido y « te voy a acusar con mi mamá ». […] Pero mi madre murió y todo cambió. A los hermanos se los llevaron a estudiar a México ; a mi hermana y a mí nos dejaron en casa de mi abuela materna a esperar el regreso de mi padre. (Puga, 1990(a) : 11-12)

Elle se rend bien compte très jeune de la différence de traitement entre les sexes : ses frères auront le droit d'étudier, d'avoir leur chambre individuelle, tandis qu'elle et sa sœur devront encore partager la même chambre, et même, pendant un temps, celle aussi de leur grand-mère. L'espace de la chambre est fondamental dans ce livre. Il revient continuellement et exprime le désir très fort d'écriture et d'indépendance que ressent la jeune Puga. Elle a lu Virginia Woolf au tout début de l'adolescence, et avoir une chambre à elle avec un bureau pour écrire est, pour cette enfant, le rêve absolu. Cela marque aussi la naissance de sa conscience politique féministe. Malheureusement, elle se heurte à la conception machiste de la famille : les garçons portent le nom, les valeurs familiales et sont les descendants et représentants de leurs parents aux yeux du monde. Tout cela n'est pas concédé aux filles. Face à cette expérience injuste, Puga a fait de sa chambre le lieu de l'écriture, le lieu sublimé, le lieu qui représente l'émancipation. *De cuerpo entero* est d'ailleurs, à mon avis, un véritable manifeste féministe où l'héritage de Virginia Woolf est ouvertement exprimé : « Leía a las feministas, pensaba en la mujer, no quería volver a tener pareja en mucho tiempo. Hacía cinco años que había salido de México (Puga, 1990 : 39) ». Elle s'impose donc une conduite qui, nous le verrons, transforme l'écriture en sacerdoce et la chambre à soi devient le lieu de tous les lieux.

Cinq ans plus tard, lorsqu'elle écrit *La reina*, elle revient de façon plus virulente sur les normes sociales et les règles comportementales qui accablent la jeune fille dans la société

machiste et patriarcale. Cette benjamine d'une famille ouvrière est protégée par son frère cadet, Gastón. Mais avec Gerardo, leur aîné, elle subit dès le plus jeune âge les violences du sexe fort. En effet, on lit que lorsqu'ils étaient petits, tous trois dormaient dans la même chambre et que, l'hiver, les deux garçons rejoignaient le lit de leur sœur pour se réchauffer. Si Gastón abandonna rapidement cette habitude, ce ne fut pas le cas de Gerardo qui, jusqu'à l'adolescence, continua à venir occuper chaque nuit le lit de sa sœur, jusqu'à ce qu'Ana Cecilia, une nuit où son frère allait toucher son sexe, trouve le courage de le jeter hors de son lit. Le récit de ces nuits est très angoissant :

> « Ya cállense », dijo Gerardo debajo de las cobijas, « vamos a dormir ». Sí, a dormir, a dormir. Te desesperaste más. Se te agolpó de pronto la exasperación. Algo se resquebrajó. Vamos a dormir, decía Gerardo, pero ya sabías que en algún momento, cuando Gastón durmiera, se iba a pasar a tu cama, despertándote : « Tengo frío, ¿me dejas meterme contigo ? » Tú apenas si te despertabas. Te hacías a un lado para que cupiera. Siempre había sido así, desde que eran muy niños, cuando ellos te cuidaban porque eras la más chica. En los últimos tiempos, era sólo Gerardo el que se pasaba, y cuando creía que dormías – o dormías, pero te despertó esa sensación cosquilleante de su mano que te había desabrochado la camisa del pijama, sentiste su respiración fuerte, te apartaste un poco y él se quedó quieto. A la noche siguiente otra vez. Su mano estaba en tu pecho, muy despacio te acariciaba ahí en donde tu seno apenas se formaba. Te pasaba la palma de la mano. Volviste a moverte y esa vez él se quedó quieto sin quitar la mano. Te dormiste sin darte cuenta. Amanecías siempre con la camisa desabrochada y no sabías por qué no decías nada. (Puga, 1995 : 28)

Le narrateur décrit bien l'angoisse d'Ana Cecilia, chaque fois qu'il fallait éteindre les lumières. « Allez, on dort » étaient pour elle les phrases les plus insoutenables, car nuit après nuit, elle comprit peu à peu que les caresses de son frère n'étaient pas des mouvements involontaires qu'il aurait fait durant son sommeil ! Le mal-être est exprimé par cette respiration qui se suspend, s'arrête presque comme pour arrêter le temps, mais qui ainsi contenue, l'empêche de formuler le moindre son. Jusqu'à cette nuit où peu à peu Gerardo promena ses mains jusqu'au bord de son sexe et où le cri sortit comme un réflexe vital, comme si son corps était tout d'un coup parole vive. Ana Cecilia subit ces attouchements dans la terreur et le silence pendant des années. Puis un jour :

> La mano volvía a descender, empujando el elástico [de tu pantalón], levantándolo apenas, deteniéndose un poco, temblando junto con la respiración, mientras que tu propia respiración había quedado suspendida muy atrás, espiando esa mano que ahora alzaba el elástico, se detenía un momento, como si titubeara, y luego comenzaba a descender más y más, adquiriendo una autonomía nueva, impaciente, llegando al borde de tu sexo y arrojándose al horror, al disgusto, al descubrimiento : « ¡No ! », exclamaste furiosa. « Sh, sh. » « Salte de mi cama », dijiste en voz alta, « salte ». Gastón se revolvió en sueños ; con un susurro apretado dijiste amenazante : « Si te vuelves a meter aquí le digo a mi mamá, conste », y te quedaste sola, en ti, confusa, asustada, odiando, inquieta. (Puga, 1995 : 29)

L'horreur de l'inceste est parfaitement transcrite jusque dans l'absence de ce corps à lui-même : Ana Cecilia ressent des choses mais refuse d'abord d'y penser ; puis elle ne peut nier l'évidence de ce qu'elle est en train de subir mais il n'est pas fait mention de son frère, ni par son prénom, ni comme sujet. Il est uniquement fait mention de ses mains qui violent l'intimité

de la jeune fille, jusqu'à ce que cette dernière parvienne à trouver le courage de repousser son agresseur. Le plus terrible est que l'on voit évoluer la situation : les garçons sont d'abord dits être « protecteurs » envers leur sœur. Ils remplacent ou reproduisent la protection paternelle : parce qu'ils sont des garçons et qu'ils sont plus âgés que leur sœur, ils ont autorité sur elle, dès le plus jeune âge. Ils sont investis de l'ascendant du père sur sa fille. Au début, c'est une réelle affection et protection, en particulier de la part du cadet ; mais très vite Gerardo oublie qu'il est le frère, oublie que sa sœur a le droit de ne pas vouloir de lui dans son lit. Il abuse de sa confiance et de son corps. D'ailleurs, on notera que Gerardo est celui des deux fils qui suivra la voie du père à l'usine, tandis que Gastón, le seul qui ait poursuivi des études, se tournera vers un métier artistique. Il y a donc une transmission naturelle du pouvoir qui s'opère de génération en génération et contre laquelle il est difficile de lutter.

Un dernier détail appelle mon attention dans ce récit de la tentative de viol de « la reina ». Ce n'est pas elle qui prend en charge la narration. C'est Jorge, le directeur de l'école artistique où elle entrera. L'un des jeunes photographes de l'établissement, Julio, a eu un coup de foudre immédiat lorsqu'il a rencontré par hasard Ana Cecilia lors du tournage d'un reportage. Jorge en tombera aussi amoureux, mais c'est Julio qu'Ana Cecila choisira, tandis que Jorge, beaucoup plus âgé qu'elle, deviendra son guide et son confident dans ce milieu artistique qu'elle ne connaît pas du tout. Chaque semaine, elle se rend dans son bureau pour lui raconter sa vie et son malheur (sa beauté vécue comme une différence handicapante) tandis que lui, attend ses visites fébrilement. Or, il me semble que dans la façon même qu'il a de raconter cette scène qu'Ana Cecilia lui a confiée, il y a entre lui et Gerardo, découvrant sexuellement le corps de sa sœur, une forte empathie. Il décrit assez bien l'inquiétude montante d'Ana Cecilia chaque soir, ainsi que son absence totale de réceptivité et de réponse aux rapprochements que tente son frère tous les soirs. Néanmoins, on ne peut pas dire qu'il adopte le point de vue de « la reina ». Sa focalisation passe de la sœur au frère, sans jugement. La description de l'émoi de Gerardo, de ses caresses sur le corps de sa sœur est très belle, pleine de sensualité, et le narrateur donne vraiment l'impression de s'être mis à la place de Gerardo. Il prend plaisir à écrire cette scène et nous ferait presqu'oublier l'inceste et le viol ; cela n'est pas anodin de la part de Puga. Cela révèle très clairement que Jorge est prisonnier de son désir pour Ana Cecilia et qu'il vit le rapport sexuel par procuration : il y a donc une solidarité entre les deux hommes, une compréhension immédiate, un partage des émotions, des désirs et du pouvoir. L'un, Gerardo, a le pouvoir du corps, l'autre, Jorge, le pouvoir des mots. D'un côté comme de l'autre, Ana Cecilia est piégée, victime de cette connivence masculine qui s'immisce donc, me semble-t-il, à tous les niveaux du texte. Ce positionnement du narrateur

est sans doute ce qui est le plus grave car il démontre qu'il est très facile de glisser dans l'obscène sans y prendre garde. Ce constat est des plus dramatiques. *La reina* est le roman de Puga le plus fort dans la dénonciation des déviances sexuelles auxquelles conduisent le machisme et le paternalisme parce qu'il ne permet pas d'espérer une évolution positive : c'est le frère qui abuse de sa sœur ; donc la jeune génération, celle des enfants, n'apporte pas de solutions aux siècles de domination vécus par les femmes. Qu'en sera-t-il de la génération suivante ? Qu'en sera-t-il avec Federico ? Il est le dernier né de cette famille, bien après ses autres frères et sœur, au point qu'Ana Cecilia passe souvent pour sa mère : elle se comporte avec lui comme telle, renonçant à ses études pour le garder tandis que sa propre mère doit aller travailler pour que la famille puisse manger. Cette situation, ainsi que l'attachement très fort entre Ana Cecilia et Federico – qu'elle finira d'ailleurs par prendre dans sa propre maison comme si c'était son fils –, ne présage rien de bon.

Désirs hors norme et non genrés

Le portrait familial que je viens de dresser, ne semble donc guère encourageant quant à l'avenir des femmes dans la société mexicaine. Puga montre que la domination masculine s'insinue partout, même dans les liens fraternels, et jusque dans les discours qui sembleraient, dans un premier temps, dénoncer cette situation. De fait, le couple hétérosexuel qui se forme une fois l'enfance terminée, ne fait à son tour que reproduire les valeurs que la famille a transmises, consciemment ou pas. On ne sort que difficilement et lentement de plusieurs siècles de domination

Puga se centre sur le noyau familial pour redessiner les rapports entre individus. Comme la cellule familiale est en crise et que ni les mères ni les pères ne transmettent des valeurs que les enfants ont envie de reproduire, se mettent en place d'autres familles que les adolescentes ou les jeunes filles se choisissent, ou bien qu'on leur propose tout en sachant qu'elles sont libres de se retirer du cercle de ces substituts paternels lorsqu'elles le désirent. Ainsi trouve-t-on dans l'œuvre de Puga d'autres modèles qui remplacent le trio biologique familial de base. Puga octroie à la mère une place toute différente dans la transmission des valeurs et l'éducation. Mais il faut distinguer chez elle deux points de vue : celui de l'adulte et celui de l'enfant. Lorsque la mère est vivante, elle est représentée, comme une femme soumise à son mari, qui ne sort pas beaucoup, ne travaille pas, ce qui correspond à la situation de la majorité des femmes mexicaines des années en question. Cela ne concerne que deux romans : *La reina* et *La viuda*. Dans tous les autres, la mère se distingue par le fait d'être décédée. De fait, elle n'occupe que l'espace de l'imaginaire dans lequel elle est soustraite à toute relation avec autrui, à l'exception de celle qui l'unit à son enfant et qui est, bien sûr, idéalisée. Qu'il

s'agisse de Lorenza (*Inventar ciudades*) ou de l'amie d'Antonia (*Antonia*), les souvenirs sont flous, voire inexistants. Les petites filles ne peuvent donc pas se représenter négativement cette figure qu'elles pensent si importante bien qu'elles ne l'aient presque pas connue. Plus que tristes ou nostalgiques, il semble que ces fillettes soient pleines de questions : qu'est-ce qu'une maman et qu'est-ce qu'en avoir une ? Pour notre propos, cette attitude n'est pas pertinente. En revanche, ce qui nous intéresse davantage c'est le point de vue de Puga elle-même sur la maternité. Elle exprime clairement son opinion à ce sujet dans *Nueve madrugradas y media*.

Ce roman-là est autobiographique. C'est un dialogue sec, sans aucune intervention d'un narrateur, entre une personne que son interlocutrice interpelle par le patronyme de Hernández et María Luisa Puga : « Ay, señora Puga, si sólo nos separan treinta años. » dit Hernández (Puga, 2003 : 95). Ce dernier ou cette dernière est un étudiant/une étudiante, un fainéant/une fainéante et un profiteur/une profiteuse qui se débrouille, selon Puga, pour obtenir des bourses afin d'interviewer des écrivaines et écrivains. Or, Hernández a vingt-quatre ans, soit trente ans de moins que Puga. Il ou elle aurait donc pu être son fils ou sa fille et aurait pu s'instaurer entre eux des rapports maternalistes. Mais Puga s'y refuse violemment :

> -Déjame estar contigo. Hoy, nada más hoy.
> -No. Yo no parí nunca y no voy a ser madre a estas alturas. Madre es sólo la que te pare. No puedo establecer esta alianza contigo. Te cuento lo que quieras, pero tú y yo somos otros. (Puga, 2003 : 79)

Là où le/la pauvre journaliste en herbe aurait souhaité partager la vie de Puga, celle-ci lui autorise simplement à venir lui poser des questions le matin à l'aube. Elle avait l'habitude de se lever très tôt pour écrire et c'est le seul moment de la journée qu'elle accepte de partager avec Hernández. À la fin des neuf matinées, elle acceptera qu'ils/elles partagent un repas, mais rien de plus. Durant ces neuf jours et demi où ils/elles vécurent sous le même toit, il n'y eut entre eux/elles aucun épanchement affectueux, aucun partage autre que des réflexions sur la littérature. Puga ne manque d'ailleurs aucune occasion de remettre Hernández à sa place lorsqu'elle/il dépasse les limites fixées ; elle répète souvent : « no mames », qui lui refuse tout rapport affectueux ou érotique. Alors qu'Hernández est venu(e) chercher chez Puga des réponses qui vont bien au-delà de la conception de l'écriture et de la littérature, Puga se cantonne à ce rôle :

> -Bueno, sólo dime ¿qué es una madre ?
> -Ni puta idea. A lo mejor convivencia. Tú tienes una madre. Tienes la experiencia.
> -Es cierto. Ahí está, la quiero mucho, pero no me dice nada de lo que necesito saber.
> -Qué se le va a hacer. Hasta mañana. (Puga, 2003 : 87)

Lorsque la discussion prend un tour qui ne convient pas à Puga, elle s'arrête net. Alors qu'Hernández, par sa description, tente de nier à sa mère sa maternité pour la transférer sur Puga, cette dernière refuse fermement. La maternité ne l'intéresse pas, elle ne l'a d'ailleurs pas connue. Elle n'a l'expérience ni de ce qu'est « être mère », ni de ce qu'est « être une fille » (ou si peu qu'elle en ressent peut-être une frustration). Elle a donc gommé totalement ce lien de sa vie et de ses pensées, je vais même jusqu'à dire, de ses écrits. Dans *De cuerpo entero,* elle raconte les années de sa vie où elle suivait son compagnon, qui était diplomate, dans ses déplacements. C'est ainsi qu'elle a connu l'Angleterre et l'Afrique. Elle dit que cet homme ne pouvait pas avoir d'enfant, qu'elle passait son temps dans sa chambre à écrire :

> ¿Quería eso como vida ? Tenía 32 años ya. No me había embarazado nunca. Mi compañero no podía tener hijos. ¿Quería eso ? Se escribe siempre con un leve sentimiento de culpa. Se vuelve uno utiltario, depredador casi. Todo sirve para la escritura, todo lo que los demás hacen y son. (Puga, 1990 : 51)

Le fait de ne pas avoir eu d'enfants ne fut donc pas, à la base, un choix. Cela lui fut imposé par les circonstances, le hasard des hommes qu'elle rencontra. Mais elle n'en a pas développé de manque. Elle a considéré que c'était sa vie et, comme le reste, c'est devenu sujet d'écriture, ni plus, ni moins. Malgré tout, l'absence d'enfants lui permit, dans ses romans, de donner une image de la femme totalement dissociée de celle de mère qui est la fonction de la femme sur laquelle se sont greffées toutes les normes et valeurs de la société patriarcale. Que la mère soit absente de ses romans, suite au décès des parents ou au reniement des enfants, permet de dessiner une autre façon d'entrevoir les rapports humains, de chercher des guides différents et d'envisager sa situation dans le monde de façon plus libre.

Les nouveaux paradigmes

Tout d'abord, dans *Inventar ciudades,* la petite fille qui a perdu ses parents se voit obligée de vivre avec la meilleure amie de sa maman et son compagnon. Tous deux sont beaucoup plus âgés que ses parents et, malgré tout, un climat de confiance parvient à s'instaurer entre eux. Il est remarquable que la pré-adolescente s'adresse à Licha davantage comme à une amie que comme à sa maman et qu'il persiste longtemps entre elles deux une peur de déplaire et d'être rejetée. Mais force est de constater que le trio fonctionne, même si rien de ce qu'ils vivent ensemble ne semble correspondre à des schémas que Lorenza, l'orpheline, a connus avec ses parents ou auxquels elle est confrontée en allant à l'école. Ce trio a une force créatrice, performative. Huérfano est le chien que Lorenza a ramené à la maison et qu'ils ont adopté. Bien évidemment, le nom qu'ils lui donnent ensemble permet à la petite fille de transférer son malheur sur le chien qui devient orphelin à sa place. Esteban, l'arbre majestueux qui se trouve dans le jardin de la maison, est le refuge où se rend Lorenza lorsqu'elle a besoin de sentir la

présence de ses parents biologiques et de leur parler. Assise sur ses branches, elle entend la voix de son père. Fabián est un copain d'école, le seul avec qui elle a sympathisé et avec lequel elle peut parler de ses différences. Tous ensembles, ils forment un nouveau noyau de personnes qui s'aiment, qui ressentent de l'affection les unes pour les autres et qui se protègent. Pourquoi ne pourraient-ils pas être considérés comme une famille ?

Tous les personnages féminins de Puga quittent leur famille biologique à un moment donné de leur vie pour aller vivre avec des personnes de leur choix. Hormis le cas de Lorenza pour qui la rupture initiale n'a pas été voulue, mais qui donne l'exemple d'une famille recomposée équilibrée et heureuse, les autres jeunes filles partent assez tôt. Soit elles se trouvent des parents de substitution (Hilda et Herman ou sa sœur, Lorenza et Licha, « la reina » et le patron de l'école de journalisme, etc.), soit ils/elles demeureront des ami(e)s, mais des ami(e)s qui partagent entièrement leur vie comme dans *Antonia* et *Pánico o peligro*. Le cas des quatre jeunes femmes de ce dernier roman est très représentatif de ces nouvelles familles qui se créent, sans aucun lien biologique, parfois même entre personnes très différentes (c'est le cas dans les deux romans dernièrement cités) se connaissant depuis toujours (dans *Pánico o peligro*) ou venant juste de se rencontrer (dans *Antonia*), mais qui deviennent inséparables. Sans doute que ce genre de rapprochements libère les unes et les autres de l'obligation de ne pas décevoir, de suivre, justement, les règles, et d'être en adéquation avec les normes sociales et de genre, de se soigner et de vivre, pour Antonia en particulier. Lorsque l'on vit avec ses ami(e)s, de toujours ou d'un jour, on pense ne rien leur devoir, ne pas avoir à leur plaire en étant différent(e) de ce que l'on est puisque le rapprochement a eu lieu sur la base d'un choix. De fait, il est plus facile de quitter un(e) ami(e) que ses parents. C'est pourquoi la constitution de ces nouveaux foyers va de pair avec la quête d'identité de toutes ces jeunes femmes. Elles vivent toutes comme une seconde naissance dans ces foyers tolérants, ouverts et chaleureux. Déplacer le foyer hors du cercle de la généalogie biologique, c'est se donner les moyens d'une liberté plus grande par rapport à un certain nombre de normes que véhicule la société patriarcale précisément. La subjectivité politique de chacune peut alors s'exprimer avec moins de contraintes et l'emporter sur une identité genrée transmise sans altération depuis des siècles. La maison paternelle et le foyer conjugal sont les deux lieux emblématiques de la domination patriarcale. S'en extirper pour créer de nouveaux foyers ne correspondant plus en tous points à ce modèle, c'est effectivement en proposer une déconstruction et une resignification. La frontière entre espace privé et espace public, qui a longtemps été et qui continue à être celle qui structure les rapports de domination, tend ici à être moins étanche et à permettre au monde extérieur de pénétrer dans l'espace domestique et vice versa. Les ami(e)s

des ami(e)s, qui vont et qui viennent, qui passent ou qui restent, appartiennent souvent au monde du travail des un(e)s et des autres et, de fait, la femme peut avoir accès à la politique. Je remarque que dans aucun de ces nouveaux foyers il n'y a d'enfants – autres que la petite fille – : les quatre amies d'enfance de *Pánico o peligro* non plus (Socorro avorte d'une grossesse résultante de rapports monnayés), pas plus qu'Antonia et son amie ou Puga elle-même et ses doubles fictifs. Il s'agit donc bien là de soustraire la femme aux impératifs que l'on a associés pendant des siècles à sa nature biologique et de la délivrer de sa fonction sociale de reproductrice, de mère, qui est celle qui l'a rivée et la rive encore à son époux en répartissant inégalement les tâches domestiques et économiques en fonction d'impératifs biologiques discutables.

C'est pourquoi ces nouveaux foyers sont importants. Ils sont la condition d'un changement dans les mentalités et les indicateurs d'une réassignation des espaces symboliques, de la mise en place progressive de nouveaux rapports intersubjectifs et de l'émergence de nouvelles subjectivités politiques.

Conclusion

Au terme de ce parcours au cœur des romans de María Luisa Puga, il est possible de parfaire le portrait de ce nouveau sujet qui tente de se trouver une autre place dans le monde que celle qui lui a été imposée par la société patriarcale. Il me semble possible de dégager deux grandes lignes définitoires de cette nouvelle subjectivité, car le sujet universel ayant perdu son statut recteur, c'est la définition d'une subjectivité politique singulière qui nous permettra de faire le lien entre les sujets multiples et différents qui ont remplacé le modèle unique existant. Ce processus qui s'apparente finalement à une déterritorialisation du savoir débouche sur le nomadisme braidottien en trois étapes : tout d'abord la conquête d'un espace, d'une chambre à soi, comme le raconte Puga dans *De cuerpo entero*. Ce qui est donc en jeu, c'est une transgression, au sens étymologique du terme, un passage dans un lieu autre. C'est ce que Rosi Braidotti nomme comme étant la « stratégie de défamiliarisation » :

> Une prise de distance de ce qui est familier, intime, connu, que le féminisme partage avec les pédagogies radicales du pédagogue brésilien Paulo Freire et la théologie de la libération latino-américaine. Tout d'abord il faut se libérer de ce qui est trop proche, afin d'arriver à projeter une lumière extérieure sur ces structures, relations et coutumes. (Braidotti, 2009 : 53)

Or il ne fait aucun doute que cette stratégie est celle de toutes les protagonistes de Puga qui écrivent ou narrent leur histoire depuis l'étranger ; et c'est même aussi celle de l'autrice, éternelle voyageuse. La rupture avec le quotidien, le familier, comme le dit Braidotti, passe par ce déplacement, cette déterritorialisation qui est la condition de l'entrée de la femme dans l'espace public, l'espace de l'autre et, de fait, la condition également de sa renaissance en tant

que sujet pensant. Il est très net, par exemple, avec « la viuda », que le départ pour Pátzcuaro est une forme de « déterritorialisation des identités socialement constituées », pour reprendre Braidotti (p.93), et que cela permet leur déconstruction.

Une fois le sujet déplacé, il est dégagé de la vision universaliste qui est la vision familière et familiale dominante. Il est donc possible, ensuite, de donner du corps au genre et de corporéiser cette pensée qui naît de la déterritorialisation. C'est ainsi qu'en viennent à s'exprimer des sujets en devenir, multiples et divers.

Les personnages puguiens sont donc tous dans un processus de libération par rapport aux normes de genre. Ils sont donc tous en devenir, et se tissent entre eux un lien qui pourrait être ce devenir minoritaire dont parle Deleuze. Le nomadisme, qui, à mon sens, s'applique à certains personnages parmi tous ceux que nous avons pris comme exemple, tels que Socorro ou « la viuda », va plus loin dans le positionnement politique qu'une subjectivité politique de la subalternité dans le sens où les sujets nomades sont en marche, en mouvement. Ils sont donc aptes à dépasser leur situation (de subalterne) et à se penser comme nouveaux pôles de savoirs. Cela est sans doute l'ultime étape de cette démarche déconstructiviste.

Bibliographie

Rosi Braidotti, *La philosophie…là où on ne l'attend pas*, Paris, Larousse, 2009.

_ _, 2000, *Sujetos nómades*, Buenos Aires, Paidós.

María Luisa Puga, *Pánico o peligro*, México, (Siglo XXI) FCE, (1983) 2002.

_ _, *Antonia*, México, (Grijalbo) Punto de lectura, (1989) 2004.

_ _, *La viuda*, México, Grijalbo, 1994.

_ _, *La reina*, México, Planeta Mexicano, 1995.

_ _, *Inventar ciudades*, México, Alfaguara, 1998.

_ _, *Nueve madrugadas y media*, México, Alfaguara, 2002.

Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, Paris, Denoël 10/18, (1929) 1992,.