



HAL
open science

**Voix narratives masculines dans la fiction féministe
contemporaine : étude comparée de Fe en disfraz de
Mayra Santos-Febres et Diosas decadentes de Jessica
Masaya Portocarrero**

Sophie Large

► **To cite this version:**

Sophie Large. Voix narratives masculines dans la fiction féministe contemporaine : étude comparée de Fe en disfraz de Mayra Santos-Febres et Diosas decadentes de Jessica Masaya Portocarrero. *Crisol Série numérique*, 2023, 27, <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/574/647>. hal-04263564

HAL Id: hal-04263564

<https://hal.science/hal-04263564>

Submitted on 28 Oct 2023

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.

**Voix narratives masculines dans la fiction
féministe contemporaine : étude comparée de *Fe
en disfraz* de Mayra Santos-Febres et *Diosas
decadentes* de Jessica Masaya Portocarrero**

SOPHIE LARGE

UNIVERSITÉ DE TOURS, ICD – EA 6297

sophie.large@univ-tours.fr

**1. Mayra Santos-Febres et Jessica Masaya
Portocarrero : le serpent de mer de l'« écriture
féminine »**

1. Mayra Santos-Febres est une importante figure des lettres portoriciennes contemporaines. Née en 1966 à Carolina (Porto Rico), dans une famille d'enseignants, elle grandit dans un environnement peuplé de livres et commence très tôt à écrire des poèmes. Elle obtient en 1987 une licence en Études hispaniques à l'université de Porto Rico, où elle participe à des revues de poésie telles que *Filo de juego* et *Tríptico*, avant de s'inscrire en doctorat à l'université de Cornell à New York, où elle soutient une thèse en Arts et littérature intitulée *The Translocal Papers: Gender and Nation in Contemporary Puerto Rican Literature* (Santos-Febres, 1993). Dans le même temps, elle publie son premier recueil de poésie : *Anamú y manigua* (Santos-Febres, 1991). Aujourd'hui professeure de littérature à l'université de Porto Rico et fondatrice du « Festival de la Palabra » de San Juan, pour lequel elle a reçu une récompense de l'UNESCO en 2010, elle est reconnue comme l'une des plus éminentes figures de la littérature portoricaine et caribéenne contemporaine. Elle est l'autrice de quatre recueils de poésie, deux recueils de nouvelles, cinq romans, une pièce de théâtre et plusieurs essais, et a reçu diverses récompenses à Porto Rico, en Amérique Latine et dans le reste du monde, parmi lesquelles le prix de poésie Letras de Oro en 1996 (Porto Rico) et le prix de nouvelles Juan Rulfo (Paris) en 1998. Elle a également été lauréate d'une bourse Guggenheim en 2009 et finaliste en 2001 du prix Rómulo Gallegos pour son roman *Sirena Selena vestida de pena* (Santos-Febres, 2000), sans doute son œuvre la plus célèbre, qui

traite de la construction du genre et des sexualités à travers le personnage de drag queen de Sirena Selena, qui donne son titre au roman.

2. Parallèlement à son activité d'enseignement et de création littéraire, Mayra Santos-Febres, écrivaine noire et caribéenne, est également connue à Porto Rico pour son engagement anti-raciste et féministe, qui imprègne l'ensemble de son œuvre. Elle a par exemple participé aux activités d'Act-Up Porto Rico dans les années 1990, en pleine crise du VIH, et se réclame explicitement du féminisme :

Pues sí, soy feminista. Cuando dejen de matar a las mujeres porque las quieren mucho, yo dejo de ser feminista. Definitivamente creo que es una posibilidad política en la cual todavía hay que seguir insistiendo, porque no se nos han reconocido todos los derechos ciudadanos e individuales a la mujer (Peña Jordán, 2003 ; 117).

3. Ce féminisme que revendique Mayra Santos-Febres s'inspire de celui des chicanas Cherrie Moraga et Chela Sandoval, mais aussi des féministes postcoloniales Chandra Mohanty et Gayatri Spivak. Il prend en compte l'imbrication des rapports de sexe, de classe, de race ou encore de nation, ce qui fait particulièrement sens dans un territoire comme Porto Rico, actuelle colonie des États-Unis où, de l'aveu même de l'autrice, « la lengua literaria, la de resistencia cultural, en la que se expresan las pasiones y las rabias, es el español » (Morgado, 2000). Pour l'écrivaine portoricaine, l'écriture est le fruit de son expérience vécue de femme noire : « Ser negra es la razón primordial por la cual soy escritora » (Asué Mbomío Rubio, 2015). Auto-revendiquée comme féministe et anti-raciste, cette autrice, qui figure parmi les plus en vue dans le monde littéraire caribéen actuel, ne saurait donc assumer plus clairement son positionnement politique.
4. Jessica Masaya Portocarrero, pour sa part, occupe une place différente autant sur l'échiquier politique que dans l'univers littéraire latino-américain. De la même génération mais beaucoup moins connue que Mayra Santos-Febres, cette autrice guatémaltèque naît en 1972 à Guatemala Ciudad et commence très jeune à écrire des fictions. Après des études de littérature à l'université San Carlos de Guatemala, avant la signature des Accords de Paix, elle obtient en 1999 le prix de nouvelle de la Fondation Myrna Mack puis, en 2000, le prix « 15 de Septiembre » du Ministère de la Culture guatémaltèque pour son recueil *Diosas decadentes*. Autrice à ce jour de deux recueils de nouvelles et d'un livre jeunesse, elle travaille également comme journaliste et a reçu, dans le cadre de cette profession, le prix national de

l'Association de journalistes du Guatemala en 2005. Contrairement à Mayra Santos-Febres, Jessica Masaya Portocarrero ne se revendique pas féministe, mais se dit fascinée par l'émancipation des femmes dans la société guatémaltèque :

En mi faceta como periodista me he topado con el tema de la lucha de las mujeres, me he visto incluso superada. Veo cómo se tratan temáticas como el aborto con pros y contra. Ahora la radicalidad es muy común, hay opresión también en todo, y veo a las feministas de 24 horas y aun que no comparto, las admiro (Villalobos, 2018).

5. Malgré sa résistance à se dire féministe, les fictions de Jessica Masaya Portocarrero, qui défendent l'indépendance et la liberté sexuelle des femmes en explorant des thèmes tels que le lesbianisme, l'avortement ou le VIH, peuvent se lire d'après ce prisme. Le féminisme qui se développe dans les pages de ses récits n'est certes pas celui de Mayra Santos-Febres, en raison notamment d'une expérience distincte de la race. Toutefois, Jessica Masaya Portocarrero reconnaît l'importance de visibiliser la perspective des femmes dans la littérature, un domaine où le vécu, le point de vue et le désir des hommes restent aujourd'hui majoritaires :

La literatura siempre ha sido la visión del hombre, había que tener una sensibilidad muy profunda para caracterizar a una mujer de una manera creíble [...] entonces ese es uno de los impulsos que tiene uno como escritora. Yo nunca he leído un hombre que diga "le pegué y eso estaba mal" o "tengo un mejor trabajo que ella que es igual de capaz que yo", yo creo que no se dan cuenta. Debería haber un grupo de escritores feministas, pero no lo hay. Nunca llegan a comprender a las mujeres para poder caracterizarlas (Villalobos, 2018).

6. La question que pose ici l'autrice guatémaltèque est un véritable lieu commun des études féministes : c'est le fameux serpent de mer de l'« écriture féminine », qui a fait couler beaucoup d'encre pendant la seconde vague du féminisme et que l'écrivaine argentine Angélica Gorodischer résout de la façon suivante : « no todas las mujeres escriben literatura femenina. De otro modo aun: no siempre son lo mismo los textos escritos por mujeres que los textos femeninos. Todo depende, no del sexo, no del género, sino de la mirada de quien escribe » (Gorodischer, 1992 ; 47).
7. Prolongeant cette réflexion, à la question « faut-il être une femme pour écrire sur les femmes ? », longuement débattue et aujourd'hui rebattue, je préférerai pour ma part une autre interrogation : « Faut-il être une femme pour lire les œuvres d'une femme ? » ou, formulée autrement : « S'il n'y a pas d'écriture féminine, y a-t-il une lecture masculine ? » Cette inter-

rogation me servira de point de départ pour explorer, à travers les œuvres de Jessica Masaya Portocarrero et de Mayra Santos-Febres, les contraintes que le fait d'être une femme fait peser sur l'écriture d'une écrivaine. Je me demanderai ainsi ce qui, dans le cadre d'un projet d'écriture féministe, peut pousser une écrivaine à faire des choix narratifs contre-intuitifs, mais aussi quels sont les risques herméneutiques que ceux-ci impliquent et comment l'on peut malgré tout échapper à une lecture, sinon masculine, du moins masculiniste.

2. Une instance narrative masculine et misogyne : le *male gaze*¹ dans « Diosas decadentes » et *Fe en disfraz*

8. Les deux œuvres que je propose d'analyser, le roman *Fe en disfraz* de Mayra Santos Febres et la nouvelle « Diosas decadentes » de Jessica Masaya Portocarrero – qui donne son titre au volume –, partagent de nombreux points communs. Inscrites toutes deux dans une littérature urbaine, elles mettent en scène des personnages de femmes intellectuelles – une étudiante dans « Diosas decadentes » et une historienne noire nommée Fe Verdejo dans *Fe en disfraz* –, dont la sexualité débridée semble, au premier abord, questionner la traditionnelle opposition entre le corps et la raison. Mais le principal intérêt de ces deux récits réside dans le choix de la perspective narrative : dans les deux cas, les personnages féminins sont des personnages secondaires, tandis que le personnage principal est un homme et que, fait important, il est également le narrateur autodiégétique du récit : dans « Diosas decadentes », il s'agit d'un professeur universitaire et, dans *Fe en disfraz*, d'un historien blanc, nommé Martín Tirado. Ce choix narratif

1 Le « male gaze » (littéralement « regard masculin ») est un concept qui provient des études filmiques. La première à l'utiliser est la critique de cinéma et réalisatrice féministe Laura Mulvey, en 1975. À partir des théories psychanalytiques de Freud et de Lacan autour de la question du regard, Mulvey explique que dans une culture patriarcale, les personnages féminins sont construits à l'écran comme des projections des fantasmes et des désirs masculins (Mulvey, 1975 ; 7). Le « male gaze », d'après Mulvey, opère selon trois mécanismes : le regard de la caméra qui filtre et cadre la réception des images par le spectateur ; le regard des personnages masculins du film ; le regard du public. Par la suite, le concept a fait l'objet de débats et de critiques, portant notamment sur le manichéisme de son approche, et aboutissant à des reformulations ou à l'émergence de modèles alternatifs (Schuckmann, 1998 ; 671). Néanmoins, il demeure utile pour comprendre la façon dont sont construits et reçus les personnages féminins dans la fiction (qu'elle soit cinématographique ou littéraire), dans la mesure où il permet d'articuler les regards du narrateur, du personnage masculin (lequel, dans le cas de notre *corpus*, correspond au narrateur) et du public.

constitue évidemment un filtre à travers lequel le lectorat construit sa représentation des personnages féminins, n'ayant jamais accès à leur propre subjectivité.

9. Grâce à, mais aussi au-delà de cette perspective narrative, tout est fait dans le récit pour que dominant la vision, le désir et les fantasmes masculins. Dans *Fe en disfraz*, alors que l'argument tourne autour des recherches menées par Fe Verdejo pour rassembler et publier des documents historiques sur les femmes noires esclaves des XVII^e et XVIII^e siècles, la construction narrative omet délibérément le point de vue de la chercheuse, qui est pourtant la supérieure hiérarchique de Martín Tirado. La division du roman alterne ainsi entre des chapitres correspondant au récit de l'historien blanc et des chapitres constitués entièrement de documents apocryphes, présentés comme des archives d'affaires impliquant des femmes esclaves qui, ayant été victimes de violences et d'abus sexuels de la part de leur maître, demandent à être mises sous la protection du gouverneur. Cette structure produit ainsi deux effets fondamentaux : d'une part, elle crée une sensation de pseudo-objectivité puisque, dans les chapitres présentant les documents d'archive, une voix hétérodiégétique énonce des faits concrets avec une précision juridique ; d'autre part, elle donne accès sans aucun filtre aux réactions de Martín Tirado lorsque, chargé de relire ces documents, il prend connaissance de la violence érotique de leur contenu. De ce fait, les abus sexuels sur des femmes esclaves entrent en résonance avec le violent désir sexuel de l'historien blanc, mais aussi avec celui du lectorat, dont l'identification à Martín Tirado est favorisée par la perspective narrative :

Me ponía a leer recuentos de esclavas, sus desventuras a manos de amos disolutos. Respondía mi obelisco henchido ante el relato de sus carnes, recibiendo azotes, abultándose bajo los cueros del castigo. Entonces, como en medio de una revelación, veía a las esclavas siendo poseídas por dedos, lenguas, vergas metidas entre sus piernas abiertas, tiznadas apenas por un brillo de humedad sobre un rosa profundo. Tiradas entre un montón de paja, dejaban entrar el cuerpo del amo o el del capataz, hasta que ardían ella, él, el asco y el deseo, la repulsión, el odio y un gemir, todo unido (Santos-Febres, 2017 ; 43).

10. Ce qui est donc censé être un récit de la récupération de la mémoire des femmes esclaves d'Amérique latine et des Caraïbes devient, une fois passé le filtre du regard de Martín Tirado, un entremêlement du passé et du présent, de la réalité et de la fiction, où tout n'est que fantasme de posses-

sion et de domination : du maître sur son esclave, de l'homme blanc sur la femme noire, de Martín Tirado sur Fe Verdejo.

11. Le récit de *Fe en disfraz*, comme d'ailleurs celui de « Diosas decadentes », véhicule de plus des stéréotypes sur les femmes, qui peuplent nombre d'œuvres de la littérature occidentale. Les personnages féminins y sont par exemple ramenés à une « essence primitive » et caractérisés par leurs « instincts » (Santos-Febres, 2017 ; 21), en dépit de leur solide formation intellectuelle. Leur description physique est constamment empreinte d'érotisme : les narrateurs de « Diosas decadentes » et de *Fe en disfraz* mettent ainsi l'accent sur l'odeur sensuelle des personnages (Masaya Portocarrero, 2001 ; 7 ; Santos-Febres, 2017 ; 42), tandis que, dans le cas de *Fe*, cette sexualisation est amplifiée par des stéréotypes racistes sur les femmes noires. Les fantasmes de Martín Tirado évoquent, par exemple, les lèvres charnues de la chercheuse et ses cheveux crépus (Santos-Febres, 2017 ; 42), tandis qu'il cherche à se soulager de la tension sexuelle provoquée par les documents d'archives en visitant des sites pornographiques spécialisés dans les femmes noires (Santos-Febres, 2017 ; 32). La vision véhiculée par l'historien blanc est donc un mélange très courant de sexisme et de racisme, qui fait écho à l'affirmation de Frantz Fanon selon laquelle « Pour la majorité des Blancs, le Noir représente l'instinct sexuel (non éduqué). Le nègre incarne la puissance génitale au-dessus des morales et des interdictions » (Fanon, 1952 ; 143). Il faut ajouter à cela une analogie récurrente, tant dans *Fe en disfraz* que dans « Diosas decadentes », entre les personnages féminins et la sorcellerie, qui renvoie également à des stéréotypes bien connus et abondamment décrits dans l'histoire littéraire occidentale. Les relations sexuelles entre les narrateurs masculins de ces récits et les femmes qu'ils objectifient sont ainsi présentées comme des « rites » (Santos-Febres, 2017 ; 43) ou des « rituels » (Masaya Portocarrero, 2001 ; 9) orchestrés par des personnages « diaboliques » (Masaya Portocarrero, 2001 ; 9), tandis qu'eux-mêmes se dépeignent comme des « proies innocentes » (Masaya Portocarrero, 2001 ; 9), victimes d'une « cérémonie presque tribale » (Masaya Portocarrero, 2001 ; 9) ou « esclave de ses esclaves » (Santos-Febres, 2017 ; 43), dans une significative inversion de la domination qui mène Martín Tirado à idéaliser le viol des esclaves en le présentant comme « une dévotion sacrée » (Santos-Febres, 2017 ; 44). Ce fantasme de dévotion, un topos de la littérature occidentale, est également évoqué dans « Diosas decadentes », où le narrateur voit les femmes comme des « louves

dévorant sauvagement la chair de leurs proies » (Masaya Portocarrero, 2001 ; 9). L'image du loup, qui constitue ici une claire animalisation des personnages féminins, véhicule d'autre part des connotations sexuelles évidentes sur le plan psychanalytique et participe par conséquent d'un double effet : l'objectification des femmes par le regard masculin et leur hypersexualisation.

12. On peut voir dans cette construction narrative et dans l'exploitation de ces stéréotypes une façon de représenter l'effacement historique de la perspective des femmes en général et des femmes noires en particulier. Verónica Peñaranda-Angulo, par exemple, interprète l'absence de la voix de Fe Verdejo dans *Fe en disfraz* comme « una reclamación ante el silencio al que han sido sometidos los descendientes de esclavos en América Latina y el Caribe hispano, o incluso de los reconocimientos que les han sido negados a las intelectuales afrodiáspóricas » (Peñaranda Angulo, 2018 ; 105). Cependant, la prégnance du regard masculin est telle dans ces récits que le risque est grand de voir cette interprétation reléguée en arrière-plan, d'autant que ce *male gaze* s'inscrit dans une longue histoire de domination dans l'ordre des représentations. Elle ne peut donc pas être traitée comme un simple fait isolé ou, éventuellement, accidentel dans une littérature écrite par les femmes largement dominée par ce constat de Rosario Castellanos : « Cuando una mujer latinoamericana toma entre sus manos la literatura lo hace con el mismo gesto y con la misma intención con que toma un espejo: para contemplar su imagen » (Castellanos, 1998 ; 956). En effet, le regard masculin dans *Fe en disfraz* et « Diosas decadentes » réitère des images et des analogies qui renvoient à une longue chaîne de représentations, laquelle tire précisément sa légitimité et sa puissance de cette réitération. Cette « chaîne citationnelle » (Butler, 1993 ; 227) opère en deçà du texte, ce qui lui donne une force performative : l'invocation répétée d'images telles que la femme saturée de sexualité ou la femme sorcière inscrit celles-ci dans une historicité, laquelle contribue à construire ces analogies. De ce fait, le lectorat opère potentiellement une double saisie du texte : il reconnaît ces images et, participant lui-même de la chaîne citationnelle, il les reconduit. Ainsi, les récits *Fe en disfraz* et « Diosas decadentes » courent le risque non seulement d'être mal interprétés, mais aussi de consolider les représentations sexistes et racistes que leurs autrices combattent pourtant, à en juger par leurs parcours, engagement et prises de position.

3. Peut-on, doit-on... comment sortir du *male gaze* ?

13. Un premier élément de réponse à cette triple question a trait à la figure des écrivaines elles-mêmes : ainsi, le roman *Fe en disfraz* peut difficilement être déconnecté du reste de l'œuvre de son autrice, d'autant plus que celle-ci jouit, comme je l'évoquais en préambule, d'une importante renommée, tant pour son travail littéraire que pour son engagement féministe et anti-raciste. Pour qui connaît Mayra Santos-Febres, la dimension sexiste et raciste qui constitue la première lecture de *Fe en disfraz* est tout simplement absurde et ne peut être due qu'à la perspective narrative choisie.
14. Un second élément nous vient des abords du texte : « Diosas decadentes » est la nouvelle qui ouvre le recueil auquel elle a donné son titre. C'est donc la porte d'entrée du livre, qui présente les coordonnées de lecture de ce qui va suivre. Or, c'est le seul texte du recueil à adopter ce point de vue masculin : dans toutes les autres nouvelles, la perspective narrative est féminine et interroge la traditionnelle opposition patriarcale entre vierge et putain, questionnant l'expérience de la maternité, notamment à travers une exploration du thème de l'avortement. Dans le reste du recueil, les personnages féminins se situent ainsi « a medio camino entre dos polos: aquél donde se colocó a la mujer en el tradicional papel femenino de madre y ama de casa y aquél donde se liberó de ataduras sociales, liberó su sexualidad y se le tachó de prostituta » (Echevarría, 2008 ; 80).
15. D'autre part, les récits apparemment indépendants qui composent le recueil sont connectés par des liens intratextuels qui permettent, a posteriori, de resignifier le texte inaugural². Par exemple, le « Licenciado » de la nouvelle « Diosas decadentes », qui se présentait comme victime d'une conspiration sexuelle de la part de deux lesbiennes lors d'une fête chez une étudiante, est ridiculisé dans la nouvelle « Ellas », qui suit immédiatement ce récit et relate la relation amoureuse de deux lesbiennes, Alejandra et Paola : « Un dizque intelectualoide de la Facultad escribió un cuento chillón y despechado sobre un grupo de mujeres supuestamente parecidas a nosotras y que él llamaba "Diosas decadentes" » (Masaya Portocarrero, 2001 ; 12). Le titre de ce second récit, « Ellas », fait écho à la nouvelle « Diosas decadentes », où le pronom féminin pluriel désigne les femmes dévoratrices dont le narrateur masculin estime avoir été victime pendant une fête aux

2 Notons que la nouvelle « Diosas decadentes » devait à l'origine être le début d'un roman ou, à tout le moins, « el punto de partida de algo mucho más grande » (Villalobos, 2018).

accents orgiaques, explicitement présentée comme une « bacchanale » (Masaya Portocarrero, 2001 ; 8). Ce personnage collectif, qui n'est pas sans rappeler la célèbre œuvre féministe *Les Guérillères* de Monique Wittig (1969), se présente cependant dans « Diosas decadentes » comme une singulière inversion de cet intertexte : au lieu de produire, comme chez Wittig, l'avènement d'un sujet universel par l'accumulation du pronom « Elles » (Frantz, 2014), ce pronom, utilisé en italiques par un narrateur masculin, tend ici à réinstaller des catégories et des oppositions patriarcales et, par conséquent, à renforcer le *male gaze* :

[...] son muy diferentes a las otras que se reúnen con fines de proselitismo feminista y quienes ya nos tienen cansados con esa actitud de niños malcriados, vestidas con esa horrible moda holgada de pantalones a ras del suelo de colores insípidos y caras lavadas; no inspiran ni al más imaginativo. En cambio, ellas son como sensuales gatitas, vestidas con desenfado, atrevimiento y buen gusto. Tampoco tienen nada que ver con las otras, las caza-maridos que escondidas tras su fachada de seudoestudiantes sólo andan buscando desesperadamente al hombre-proveedor que las salvará de los libros y del trabajo, y lucen como amas de casa en potencia. En cambio ellas le huyen a los compromisos y a las ataduras, y le tienen espanto a la maternidad, por lo que la evitan o la desaparecen como por arte de magia (Masaya Portocarrero, 2001 ; 7-8).

16. Le pronom « ellas », dans la bouche du narrateur masculin, se fait le reflet de ses fantasmes et de ses représentations sur les femmes, tant par les oppositions qu'il convoque que par la distance qu'implique l'emploi des italiques. Celui-ci contribue à objectifier les personnages féminins, qui n'ont d'ailleurs accès à la parole dans le récit qu'à travers le prisme du narrateur. L'emploi du pronom « ellas » présente par conséquent un risque majeur de renforcement du *male gaze* chez le lectorat. Toutefois, la seconde nouvelle intitulée « Ellas » vient contrebalancer cette vision en érigeant ce pronom en véritable sujet. Le récit, présenté comme une correspondance entre femmes, évacue le point de vue masculin de la nouvelle précédente et embrasse ironiquement l'appellation « diosas », dans un significatif renversement performatif du stigmaté : « eso nos divierte más de lo que nos disgusta porque cuando una de nosotras aparece dicen: ahí viene una "diosa" y, contrario a lo que nuestro rencoroso admirador quería, el hecho de que nos llamen así nos eleva un poquito más el ego; pobrecito, le salió el tiro por la culata » (Masaya Portocarrero, 2001 ; 12).
17. Plus encore, la dimension métafictionnelle de la nouvelle intitulée « Un cuento a lo Corín Tellado con múltiples finales (elija el que le guste más) », écrite à la manière des « histoires dont vous êtes le héros », met

l'accent sur le rôle dévolu au public dans la construction du sens de ce récit et, par ricochet, de tous ceux qui précèdent, y compris « Diosas decadentes » et sa perspective narrative masculiniste. Il est à cet égard significatif que les différentes fins proposées dans cette nouvelle traitant de l'avortement soient des parodies qui proposent une sorte de vision « féminisée » de monuments de la littérature ou du cinéma masculins, à l'instar de la fin « a lo Tito Monterroso », qui fait référence au célèbre micro-récit « El dinosaurio » de l'écrivain guatémaltèque : « Y cuando Teresa despertó, la mancha ya estaba allí » (Masaya Portocarrero, 2001 ; 71). L'accumulation de références parodiques à des auteurs et des cinéastes masculins – « Un final a lo Gabo » ; « Un final a lo Almodóvar » ; « Un final a lo Woody Allen » – produit un effet de distanciation qui désacralise la parole et la vision masculines, emportant avec lui la légitimité du regard du tout premier narrateur du volume. Ainsi, ce récit renverse la perspective et offre implicitement un mode d'emploi herméneutique pour aborder la nouvelle éponyme « Diosas decadentes ». Par ailleurs, ces parodies d'auteurs masculins côtoient également, dans « Un cuento a lo Corín Tellado con múltiples finales (elija el que le guste más) », un pastiche des « courriers du cœur », ces rubriques dans lesquelles des chroniqueurs ou des chroniqueuses donnent des conseils amoureux à leur lectorat, souvent féminin. L'accroche – « Bueno, y ahora, ¿por qué no un final a lo Doctora Corazón? » – est déjà, en elle-même, un signe de distanciation, qui contraste avec le conseil donné à la lectrice, lequel reflète une perspective masculine bien qu'il provienne supposément d'une femme :

Querida *amiga preocupada*: Es una suerte tener amigas como tú, ya que en nuestros tiempos tan corrompidos, otra en tu lugar apoyaría sus deseos de abortar. Convence a tu amiga de desistir de tal acto diciéndole que no sólo es un asesinato impune y en contra de Dios, sino que hasta puede perder la vida debido a que los procedimientos para matar a un bebé no son nada seguros. Llévala a un consejero mayor, puede ser un sacerdote o pastor evangélico, para que le explique lo maravilloso que es poder dar la vida (Masaya Portocarrero, 2001 ; 76-77).

18. Par cet effet de contraste, qui accentue la délégitimation produite par l'accumulation de fins parodiques, le récit détruit non seulement le regard masculin, en s'attaquant aux García Márquez, Monterroso et autres Woody Allen, mais également le *male gaze* tel qu'il est adopté et véhiculé par les femmes elles-mêmes, représentées ici en la personne de la Doctora Corazón. Que celle-ci soit réellement une femme ou le simple masque fémi-

nin d'un chroniqueur masculin, cela importe peu finalement : il s'agit en définitive de mettre en évidence l'hégémonie culturelle de cette perspective, à laquelle les femmes, comme les hommes, sont éduquées à adhérer. Ici encore, la dimension métafictionnelle est donc forte et conduit à envisager la première nouvelle sous un autre angle : celui de la mise à nu de la perspective masculine. Autrement dit, peut-on sortir du *male gaze* autrement qu'en le reconduisant ? Comme l'indique Miguel Ángel Echeverría, Jessica Masaya Portocarrero a la sagesse de laisser planer le doute (Echeverría, 2008 ; 88). On pourrait en dire autant de Mayra Santos-Febres, qui privilégie la complexité et parie sur la capacité de décodage de son lectorat, laquelle repose en grande partie, comme chez Jessica Masaya Portocarrero – quoique à un autre niveau –, sur un système de références extratextuelles.

En guise de conclusion

19. L'interprétation d'un roman ou d'une nouvelle ne saurait cependant être circonscrite à l'en-dehors du texte, à la figure de son auteur ou de son autrice, au reste de son œuvre ou aux rapports intratextuels entre les différents éléments qui la composent, puisqu'une lecture totalement déconnectée de tous ces aspects contextuels ou transtextuels demeure parfaitement envisageable. Par conséquent, le risque herméneutique de réification que représente la perspective masculine dans « Diosas decadentes » et *Fe en disfraz* reste entier. Dès lors, la question qui se pose n'est plus tellement de savoir comment sortir du *male gaze*, puisqu'il est évidemment vain de vouloir contrôler la réception d'une œuvre, mais pourquoi vouloir le faire ? Si les écrivaines, en particulier en Amérique latine, ont longtemps cherché à contrer les représentations sexistes des femmes, notamment en valorisant la sexualité féminine et en se réappropriant textuellement leur corps, sont-elles condamnées à écrire toujours « en réaction à » un discours qui les précède ? Il serait tentant de dire que non, mais il reste que les inégalités systémiques qui ont construit l'histoire littéraire dont elles sont le produit les place face à un dilemme, qui ne se pose pas à leurs homologues masculins : se limiter à resignifier les représentations traditionnellement sexistes des femmes dans la littérature, au risque d'être constamment ramenées par la critique à une supposée « écriture féminine », ou bien risquer de les renforcer en adoptant une perspective complexe mais susceptible d'être mésinterprétée. Ce dilemme met en évidence le chemin qu'il reste à parcourir pour

parvenir à une réelle égalité entre les écrivains et les écrivaines et pour que celles-ci puissent, sans danger herméneutique majeur, s'offrir le luxe de construire une archive féministe négative. Cependant, une troisième voie est peut-être envisageable, à condition d'assumer pleinement la possibilité de l'échec, au sens où l'entend Jack Halberstam :

También podemos reconocer el fracaso como una forma de negarse a aceptar las lógicas de poder dominantes y la disciplina, y como una forma de crítica. Como práctica, el fracaso reconoce que las alternativas ya están integradas en el sistema dominante, y que el poder nunca es total o coherente; de hecho, el fracaso puede explotar lo impredecible de la ideología y sus cualidades indeterminadas (Halberstam, 2018 ; 102).

20. Cette troisième voie, qui implique d'exploiter les failles du système, reste encore à explorer, non seulement par et pour les femmes, mais aussi, plus largement, par et pour tou·tes les écrivain·es issu·es des minorités de genre, sexuelles et/ou raciales.

Bibliographie

ASUÉ MBOMÍO RUBIO Lucía, « “Ser negra es la razón primordial por la cual soy escritora”. Entrevista a Mayra Santos-Febres », in *Afroféminas*, 1e juillet 2015. En ligne : <https://tinyurl.com/2pwe72aw>

BUTLER Judith, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du “sexe”*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2009 [1993].

CASTELLANOS Rosario, *Mujer que sabe latín*, in *Obras II. Poesía, teatro y ensayo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 875-987.

ECHEVERRÍA Miguel Ángel, « Postmodernidad y lo que queda de la mujer en la obra de Jessica Masaya », in *Abrapalabra*, n° 41, 2008, p. 75-91.

FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.

FRANTZ, Anaïs, « Faire et défaire le mythe dans *Les Guérillères* de Monique Wittig », in *Les Cahiers du CERACC*, 2014. En ligne : <http://cahiers-ceracc.univ-paris3.fr/frantz.html>

GORODISCHER Angélica et LE GUIN, Úrsula, *Escritoras y escritura*, Buenos Aires, Feminaria Editora, 1992.

HALBERSTAM Jack, *El arte queer del fracaso*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Javier Sáez, Barcelone/Madrid, Egales, 2018 [2011].

MASAYA PORTOCARRERO Jessica, *Diosas decadentes*, Guatemala, Editorial Cultura, 2001.

MORGADO Marcia, « Literatura para curar el asma: Una entrevista con Mayra Santos-Febres », in *The Barcelona Review. Revista internacional de narrativa breve contemporánea*, n° 17, mars-avril 2000. En ligne : http://www.barcelonareview.com/17/s_ent_msf.htm

MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », in *Screen*, vol. 16, n° 3, 1975, p. 6-18.

PEÑA JORDÁN Teresa, « Romper la verja, meterse por los poros, infectar: una entrevista con Mayra Santos-Febres », in *Centro Journal*, vol. XV, n° 2, 2003, p. 116-125.

PEÑARANDA ANGULO Verónica, « La historia femenina negra o la herstory negra: *Fe en disfraz* de Mayra Santos-Febres, lectura y reescritura de la historia desde y para las mujeres afrodescendientes », in *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, vol. 9, n° 18, juin-décembre 2018, p. 98-116.

SANTOS-FEBRES Mayra, *Anamú y manigua*, Río Piedras (PR), La Iguana Dorada, 1991.

_____, *The Translocal Papers: Gender and Nation in Contemporary Puerto Rican Literature*, Thèse de doctorat, Cornell University, 1993.

_____, *Sirena Selena vestida de pena*, Barcelone, Mondadori, 2000.

_____, *Fe en disfraz*, México, Planeta, 2017 [2009].

SCHUCKMANN Patrick, « Masculinity, the Male Spectator and the Homoerotic Gaze », in *Amerikastudien / American Studies*, vol. 43, n° 4, 1998, p. 671-680.

S. LARGE, « Voix narratives masculines... »

VILLALOBOS Rodrigo, « Jessica Masaya, visiones literarias y realidades femeninas 20 años después de los Acuerdos de Paz – Entrevista », in *La Fábri/k/*. *Revista cultural Guatemala – Centroamérica*, 24 novembre 2018. En ligne : <https://tinyurl.com/yumw9sxe>

WITTIG Monique, *Les Guérillères*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.