

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

IDENTITÉ, POSTMÉMOIRE ET LIEN PATERNEL DANS *PAPI* DE RITA INDIANA ET  
*ESCENARIO DE GUERRA* D'ANDREA JEFTANOVIC

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
NYDIA TERESA PANDO AMEZCUA

MARS 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

À toutes les femmes latino-américaines en quête identitaire à travers des mots, qui utilisent le langage comme un bouclier et traversent les frontières par amour pour ce en quoi elles croient, même si cela leur coûte la vie. À Rosario Castellanos, parce que la révolution sera féministe et poétique, ou ne sera pas. À toutes les femmes immigrantes et à l'héritage qui a fait d'elles ce qu'elles sont. Mais surtout, à toute ma famille, qui m'a toujours encouragée dans ma quête. À ma mère, pour m'avoir inculqué l'intégrité. À mon père, pour m'avoir inculqué la justice. À mes sœurs, pour leur propre combat. À mes grands-mères, mon héritage. À ma nièce, pour qu'elle rêve aussi.

À Jessica, Juan, Paulina, Julio et Héctor pour m'écouter. À Clara Cisneros et à Gerardo Cruz-Grunett, pour m'inspirer. À Omer, Su, Martin, Puneet, Andrés, Valeria, Marisol, Pierre, Noémi, Sylvain, Fred et Hend, ma famille à Montréal. À Sonia Acosta, Mylène Chicoine, Chantale Gamache et Lysange Gervais qui m'ont tendu la main quand je suis tombée au plus profond.

À Rachel Chagnon, Muriel Binette et Isabel Fortin, qui ont cru en moi.

À mes directrices, Leila Celis et Martine Delvaux, pour votre patience et votre énorme intelligence, mais surtout, je vous remercie de m'avoir aidé à retrouver la confiance en moi-même.

À l'Université de Guadalajara au Mexique pour le financement de mon projet. Gracias.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	v
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I LA POSTMÉMOIRE FAMILIALE ET LA QUÊTE IDENTITAIRE DANS LA LITTÉRATURE HISPANOAMERICAINE D'APRÈS LES DICTATURES.....	8
1.1 Les politiques de vérité et la mémoire sur les crimes d'État.....	9
1.2 L'identité et la maison profanée de la <i>generación de los hijos</i> .....	14
1.3 La postmémoire comme quête identitaire .....	19
1.4 Lien père-fille : l'identité féminine de la postmémoire.....	22
1.5 La figure féminine et la quête identitaire des femmes.....	29
CHAPITRE II PÈRE, MÈRE PATRIE ET PERTE DANS <i>PAPI</i> , DE RITA INDIANA.....	33
2.1 « Mon <i>papi</i> est mieux que le tien » : l'idéalisation de la figure paternelle .....	36
2.1.1 Le dictateur du foyer et le pouvoir hyperbolique.....	36
2.1.2 La fille de la dictature n'a pas de nom.....	41
2.1.3 La défaite paternelle.....	47
2.1.4 <i>Criaturas, monstruos y héroes</i> : papi et moi, on ne fait qu'un .....	52
2.2 <i>Mami</i> et la boule qui a grandi dans le silence : le retour vers soi.....	56
2.2.1 Rejet de maman.....	56
2.3 <i>El mundo, la calle, la casa, lo otro, ataques</i> : la postmémoire paternelle .....	61
2.3.1 Postmémoire, identité et absence.....	61
2.3.2 Témoignages et fictions .....	63
2.3.3 La mémoire blessée, le trauma et l'allégorie .....	66
CHAPITRE III PÈRE, TERRITOIRE ET MÉMOIRE DANS <i>ESCENARIO DE GUERRA</i> DE ANDREA JEFTANOVIC .....	71
3.1 « Papa et moi on a le même âge » : la figure paternelle.....	73
3.1.1 Le dictateur du foyer et le silence comme arme de terreur.....	76
3.1.2 La fille de la dictature et la défense de la patrie .....	83
3.1.3 La défaite paternelle.....	84
3.1.4 <i>Quedamos en silencio</i> : papa et moi, on ne fait qu'un.....	86
3.2 Maman et l'oubli inexplicable : le retour vers soi.....	92
3.2.1 Rejet de la mère .....	92
3.3 <i>Campos minados</i> : la postmémoire paternelle.....	100

3.3.1 Postmémoire, identité et absence.....	100
3.3.2 Témoignages et fictions.....	102
3.3.3 La mémoire blessée, le trauma et l'allégorie.....	102
 CONCLUSION .....	 108
 BIBLIOGRAPHIE.....	 115

## RÉSUMÉ

À travers l'analyse de deux romans, *Papi* de Rita Indiana (2007) et *Escenario de Guerra* d'Andrea Jeftanovic (2011), le présent mémoire interroge la manière dont l'identité féminine se construit dans un contexte de postdictature latino-américaine. La littérature de la postmémoire, mieux connue en Amérique latine comme la *generación de los hijos*, montre comment les souvenirs de la violence d'État chez les membres d'une famille et dans un pays blessé par une dictature, en lien avec la notion d'une mémoire héritée, sont le moyen d'une guérison qui passe par la mise en récit. L'objectif du mémoire est de relever comment, dans les romans d'Indiana et de Jeftanovic, l'écriture devient un moyen de guérison face aux résidus de la violence, à la mémoire héritée et au lien avec la figure paternelle. À l'aide de théories herméneutiques féministes, nous verrons comment les autrices se servent de la fiction pour faire face au passé et raconter non seulement leur histoire, mais celle aussi entourant la dictature de leur pays dans une optique féminine.

Ce mémoire s'ouvre avec un chapitre théorique qui porte sur le contexte historique et littéraire des dictatures latino-américaines et les approches qui seront centre de l'analyse (postmémoire, féminisme et identité, et lien père-fille). Les deux chapitres subséquents sont dédiés à l'analyse des romans choisis.

**MOTS-CLÉS :** identité, femme, enfance, postmémoire, dictature, littérature hispano-américaine, paternité, féminisme, Rita Indiana, Andrea Jeftanovic, héritage, maternité, narrative, Amérique latine.

## INTRODUCTION

L'univers familial est un cosmos de référence depuis l'enfance. C'est le lieu décisif où, bien souvent, nous commençons à organiser nos idées, construisons nos interprétations et notre conception de la réalité, de la vie et de nous-mêmes. Les familles représentent beaucoup plus qu'une maison habitée par des personnes qui sont unies par des liens sanguins. Ce sont aussi de petites sociétés construites et gouvernées à l'image de la grande société qu'est l'État. Comme le souligne la philosophe Hannah Arendt, la ligne de démarcation entre la *polis* et la sphère familiale s'est estompée du fait que les communautés politiques et les peuples vivent des affaires quotidiennes qui doivent être prises en charge par ce qu'elle classifie comme une administration nationale domestique :

In our understanding, the dividing line [between the sphere of the *polis* and the sphere of household and family] is entirely blurred, because we see the body of peoples and political communities in the image of a family whose everyday affairs have to be taken care of by a gigantic, nation-wide administration of housekeeping.<sup>1</sup>

En ce sens, l'État est la figure d'autorité qui gère l'espace privé<sup>2</sup>. Ainsi, quand la figure d'autorité qui représente l'État s'affaiblit, les familles en subissent les conséquences. Mais Arendt convoque aussi deux autres termes, synonymes, pour décrire les sociétés : *dominus* et *paterfamilias*<sup>3</sup>. Elle explique que la plupart des systèmes de gouvernement sont des systèmes patriarcaux. Les familles, en tant que miroir de ces systèmes, reproduisent un schéma où cette autorité est représentée par la figure masculine.

Les structures de domination et de pouvoir du sexe masculin à travers le patriarcat ont déjà été amplement étudiées, surtout quand il s'agit du pouvoir masculin sur les individus de sexe féminin. Simone de Beauvoir, dans *Le deuxième sexe*, affirme que : « la volonté mâle d'expansion et de domination a transformé l'incapacité féminine en une malédiction<sup>4</sup> ». De

---

<sup>1</sup> Arendt, Hannah, « The 'Polis' and the Household », *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, p. 28.

<sup>2</sup> *Op. Cit.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe. I. Le faits et les mythes*, Paris, Gallimard. 1976, p. 112.

manière générale, dans des foyers traditionnels, même au cours des dernières années en Occident, et surtout dans des régions comme l'Amérique latine, le père est propriétaire autant de la terre que de la parole, de l'extérieur autant que de l'intérieur de la maisonnée. Pour sa part, la mère, en tant que femme, est reléguée au silence et à la passivité.

L'autrice et poète Adrienne Rich explique plus en profondeur le poids de la figure paternelle dans les familles :

At the core of patriarchy is the individual family unit which originated with the idea of property and the desire to see one's property transmitted to one's biological descendants. Simone de Beauvoir connects this desire with the longing for immortality -in a profound sense, she says, "the owner transfers, alienates, his existence into his property; he cares more for it than for his very life; it overflows the narrow limits of his mortal lifetime, and continues to exist beyond the body's dissolution- the earthly and material incorporation of the immortal soul. But this survival can only come about if the property remains in the hands of its owner; it can be his beyond death only if it belongs to individuals in whom he sees himself projected, who are *his*<sup>5</sup>.

Rich, Arendt et de Beauvoir mettent en lumière une figure masculine, héritée de l'État et des structures patriarcales, qui domine les autres figures. Il n'est possible de dominer que s'il y a quelqu'un qui peut être dominé : « The language of patriarchal power insists on a dichotomy : for one person to have power, others – or another – must be powerless<sup>6</sup>. » Dans les familles, la figure du père a perpétué une longue histoire de domination sur les femmes et les enfants. Adrienne Rich nous explique ainsi que le pouvoir, en tant que force de domination et contrôle, n'est pas étranger au patriarcat :

Power is both a primal word and a primal relationship under patriarchy. Through control of the mother, the man assures himself of possession of his children; through control of his children he insures the disposition of his patrimony and the safe passage of his soul after death. It would seem therefore that from very ancient times the identity, the very personality, of man depends on power, and on power in a certain, specific sense: that of *power over others*, beginning with a woman and her children<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Adrienne Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, New York, W. W. Norton & Co, 1976, p. 60.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 64.

La figure paternelle est décrite par Rich comme dictatoriale : « so powerful as the head of the household, the dictator of family principle<sup>8</sup> ». Le père détient le pouvoir de la maison, de telle sorte que, même dans un état où il y a répression, ce pouvoir ne s'efface pas ; au contraire, il est renforcé.

De plus, même si chaque famille a une mémoire commune, qui est le fondement de son histoire, où les histoires des membres confluent en une seule, dans un système patriarcal où la figure du père est celle qui détient le pouvoir de parler et de raconter, la mémoire et l'histoire sont construites par cette seule voix. Ainsi, la narration des mondes qui cohabitent dans la maison se cristallise dans l'expérience de celui qui domine.

Au cours des siècles, l'histoire et la mémoire ont appartenu, au moins de façon institutionnelle, à la voix masculine. Pour cette raison, la mémoire historique écrite et transmise d'une génération à une autre, et les récits qui en sont faits, prennent souvent appui sur l'héroïsme masculin. Ainsi, la mémoire de l'histoire des femmes, l'appartenance des femmes à l'histoire de l'humanité n'apparaissent pas ou peu dans les livres, et ne font pas partie d'un savoir général. Comme Rich l'explique :

As women our relationship to the past has been problematical. We have been every culture's core obsession (and repression); we have always constituted at least one-half, and are now a majority of the species; yet in the written records we can barely find ourselves<sup>9</sup>.

L'identité des femmes, vu le fait que nous ne faisons même pas partie de l'histoire officielle, est difficile à trouver dans les canons de l'Histoire. Le rôle des femmes dans le récit historique, contrairement à celui des hommes, a été effacé ou ignoré et doit être retrouvé<sup>10</sup>. La

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>10</sup> Preuve en sont les projets permanents des historiennes féministes, géographes, scientifiques, critiques d'art, littéraires, universitaires, psychologues, sociologues, etc., pour récupérer les noms des femmes qui ont été effacés des récits historiques officiels dans le monde. Ce travail est souvent considéré comme un effort pour sauver l'histoire.

chronologie de notre histoire n'est possible que grâce aux efforts déployés pour reconnaître notre place dans le monde<sup>11</sup>. De plus,

When we survey the lost, undocumented lives of the majority of women, the waste of women's brains and talents through-out history, the idea of a prehistoric period, when not a handful, but most women were using their capacities to the outmost, becomes extremely seductive. [...] The desire for a clearly confirmed past, the search for a tradition of female power, also springs from an intense need for validation. If women were powerful once, a precedent exists [...]. For many women, the inconclusiveness of any historical argument, the fact that history has been written by and for men, and the belief that we need not turn to the past in order to justify the future, are reasons enough to discount past theories of matriarchy and to concentrate on the present and the future<sup>12</sup>.

La possibilité de connaître notre véritable passé historique nous permet de renforcer et de valider notre existence collective et individuelle. Par conséquent, afin de reconnaître la place des femmes dans l'histoire, il est essentiel non seulement de revenir aux voix réduites au silence, mais de déconstruire peu à peu notre connaissance du passé ; le passé légué, le passé qui nous a été raconté, le passé que nous portons sur nos épaules comme un héritage de la lutte historique de nos sociétés, le passé et la mémoire transmis par les voix familiales, les souvenirs que nous nous sommes appropriés et les blessures historiques que nous concevons comme les nôtres.

Dans *The Generation of Postmemory*, Marianne Hirsch<sup>13</sup> demande ainsi : « Pouvons-nous nous souvenir des souvenirs des autres ? » Pour elle, non seulement c'est possible, mais ces souvenirs font, d'une certaine manière, partie de qui nous sommes. L'autrice définit la postmémoire comme le lien que « la "génération d'après" entretient avec le trauma culturel, collectif et personnel vécu par ceux qui l'ont précédée, [qui] concerne ainsi des expériences dont cette génération d'après ne se "souvient" que par le biais d'histoires, d'images et de

---

<sup>11</sup> Ces efforts sont normalement connus comme la récupération de *herstory*. Le terme est attribué (par le Oxford English Dictionary) à la poète, théoricienne politique, activiste et féministe radicale Robin Morgan. Le terme est une façon de nommer l'histoire écrite d'un point de vue féministe, racontée par une femme ou bien en soulignant la présence des femmes dans l'histoire.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 84-85.

<sup>13</sup> Marianne Hirsch, « Postmémoire », *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [En ligne], 118, 205-206, 2014, Traduction de Philippe Mesnard, URL : <<http://journals.openedition.org/temoigner/1274>>

comportements parmi lesquels elle a grandi<sup>14</sup> ». Conçue ainsi, la postmémoire n'est pas un phénomène universel. Cependant, ces souvenirs sont fréquemment flous et les éléments manquants sont compensés par l'imagination de la personne qui les énonce.

Le terme « postmémoire » met en lumière l'oscillation entre la rupture de la postériorité et la continuité de mémoire. La postmémoire est un processus de rétrospection transgénérationnel d'une expérience puissante – voire traumatique –, processus capable de déborder l'espace et le temps de l'évènement réel. En d'autres termes, la postmémoire est l'ensemble des souvenirs traumatiques qui bougent et mutent dans la vie de celles et ceux qui ne les ont pas vécus, mais qui ont écouté et accompagné les personnes qui l'ont fait. C'est le cas des enfants des survivantes et survivants de catastrophes telles que les génocides, les guerres ou les dictatures. Ce type d'épreuve surcharge la mémoire d'histoires, de telle sorte que celle-ci devient une mémoire collective donnée en héritage.

Dans le cas de l'Amérique latine, l'histoire d'un traumatisme hante le passé de la région. De la colonisation à nos jours, différents aspects ont laissé une blessure chez les peuples latino-américains. Des spécialistes comme le sémiologue argentin Walter D. Mignolo identifient ce traumatisme comme la blessure coloniale<sup>15</sup>, tandis que d'autres, comme le psychanalyste mexicain Raúl Páramo, parlent de ce passé comme d'un traumatisme qui fait une sorte de lien dans l'identité collective latino-américaine<sup>16</sup>. Mais il y a des événements historiques spécifiques qui ont changé le cours de cette identité, dont la période des dictatures au XXe siècle, période qui a laissé, chez celles/ceux qui l'ont vécue et aussi chez celles/ceux qui ont suivi de blessures et de traumatismes dus à la répression. Ainsi, au milieu de disparitions, enlèvements, tortures et meurtres, celles/ceux qui ont survécu ont donné la vie à la *generación de los hijos*. Cette dernière est une génération porteuse de souvenirs d'enfance flous, d'histoires de familles fragmentées, de souvenirs officiels transmis par la télévision et

---

<sup>14</sup> *Idem.*

<sup>15</sup> Walter D. Mignolo, *La idea de América latina: la herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona, Gedisa, 2007.

<sup>16</sup> Raúl Páramo, “El trauma que nos une. Reflexiones sobre la conquista y la identidad latinoamericana”, en *El psicoanálisis y lo social: ensayos transversales*, Valencia, Universidad de Valencia, 2006.

de souvenirs racontés dans l'espace privé par les parents. Héritière d'une histoire violente, de la douleur et de la mémoire de leurs familles, cette deuxième génération est une génération en conflit.

Mais quel impact les souvenirs des dictatures ont-ils transmis comme héritage à la génération d'après ? Quelle place ont-ils dans l'identité de la *generación de los hijos* ? Comment guérir de ces souvenirs traumatiques ? Comment se présente la violence d'État<sup>17</sup> dans le foyer familial de la postmémoire ? Comment l'identité de la *generación de los hijos* se construit-elle dans un contexte de mémoire historique, parmi les résidus d'une violence d'État ? Que se passe-t-il lorsque ces souvenirs sont mélangés à des souvenirs personnels d'enfance ? Quel est le rôle de la fiction dans le récit des événements non vécus ?

Pour tenter de répondre à ces questions, ce mémoire s'intéresse à deux romans écrits par deux autrices hispano-américaines : *Papi*, de Rita Indiana (2007) et *Escenario de guerra*, d'Andrea Jeftanovic (2011). Ces romans ont d'abord en commun de renvoyer à des récits de blessures familiales causées par la violence politique des dictatures et, ensuite, de dépeindre l'enfance de filles très proches de leur père. Les plumes de ces autrices mettent en scène une quête identitaire traversée par la blessure familiale, l'oubli et les résidus d'une violence postdictature. Nous étudierons le lien étroit entre les filles et leurs pères, ainsi que la postmémoire comme outil pour retrouver la voix d'un passé confus. Nous retracerons aussi comment ces deux éléments fournissent des points de références aux personnages de filles dans leur quête identitaire.

Dans cette optique, le premier chapitre sera dédié à la théorie, ce qui permettra de donner un contexte étendu de l'histoire et de la mémoire de l'Amérique latine au cours des dictatures du XXe siècle, ainsi que les manifestations littéraires qui sont apparues à la suite de cette époque, au sein de la *generación de los hijos* et au travers la notion de postmémoire.

---

<sup>17</sup> Par « violence d'État », nous entendons le recours à la force dans toute opération ou poursuite menée par un membre ou agent de l'État, quel qu'il soit, contre un individu ou un groupe. Nous nous concentrons ici sur le contexte latino-américain, en particulier en République Dominicaine et au Chili.

Nous aurons recours aux travaux de Beatriz Sarlo<sup>18</sup> pour comprendre comment la mémoire peut transiter d'une génération à l'autre à partir de ceux et celles qui ont vécu une histoire violente (et/ou de dictature), et comment la postmémoire se construit à même le récit littéraire comme une forme de guérison. Suivant ces considérations, nous chercherons à faire le lien entre violence d'État et espace familial. Nous nous pencherons ensuite sur le lien père-fille à l'intérieur du foyer, où nous explorerons de façon plus étroite le poids du patriarcat dans la génération des filles de la postdictature et son effet décisif sur la formation des narratrices. Nous prendrons appui sur les études d'Adrienne Rich<sup>19</sup> et de Silvia Tubert<sup>20</sup>. Finalement, nous nous pencherons sur les quêtes identitaires (Paul Ricoeur<sup>21</sup>) proposées dans les romans à l'étude.

Les deuxième et troisième chapitres seront dédiés à l'analyse des œuvres de notre corpus. Ainsi, le deuxième chapitre portera sur le roman *Papi*, de l'autrice et musicienne dominicaine Rita Indiana, et le troisième portera sur *Escenario de guerra*, de l'autrice chilienne Andrea Jektanovic. Nous explorerons la construction de l'identité sous deux angles : le lien paternel et la postmémoire, et nous décrirons comment un troisième élément joue un rôle déterminant : la figure maternelle. Nous verrons comment ces éléments jouent et nous permettent de découvrir l'histoire et la quête de la *generación de las hijas*<sup>22</sup>.

---

<sup>18</sup> Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI, Ediciones Argentina, 2005.

<sup>19</sup> Adrienne Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, New York, W. W. Norton & Co, 1976.

<sup>20</sup> Silvia Tubert, *Figuras del padre*, Madrid, Cátedra, 1997.

<sup>21</sup> Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

<sup>22</sup> C'est-à-dire, expressément, la génération des filles.

## CHAPITRE I

### LA POSTMÉMOIRE FAMILIALE ET LA QUÊTE IDENTITAIRE DANS LA LITTÉRATURE HISPANOAMERICAINE D'APRÈS LES DICTATURES

Ce premier chapitre vise à contextualiser les dictatures en Amérique latine. Nous allons d'abord effectuer un bref aperçu historique en tant que contextualisation de la période de la dictature et de la postdictature, pour ensuite faire une courte présentation des principaux courants littéraires qui ont existé sur les dictatures en Amérique latine, ainsi que leur transformation pendant la période postdictatoriale par ceux et celles reconnus comme faisant partie de *la generación de los hijos*. À partir de cette littérature, nous allons introduire le concept de postmémoire<sup>23</sup>, élément qui y est présent de pair avec la quête d'identité de cette génération. Nous aborderons la dynamique familiale et l'héritage patriarcal en lien avec une postmémoire d'origine dictatoriale. Enfin, nous aborderons la représentation du personnage féminin et la quête identitaire des femmes, aspects peu explorés dans la littérature hispano-américaine jusqu'à *la generación de los hijos*. Nous donnerons ainsi un aperçu du contexte socio-historique servant d'arrière-plan aux récits qui composent notre corpus.

À quelques exceptions près, les pays de l'Amérique latine, à partir de la seconde moitié du XXe siècle, présentent un dénominateur commun : les régimes dictatoriaux. Bien que certaines de ces dictatures se soient affirmées sur le long terme, l'existence de ces gouvernements autoritaires n'est pas linéaire. La plupart de ces dictatures ont été instaurées après un coup d'État militaire, donnant un pouvoir disproportionné à l'armée et permettant dès lors l'exercice d'une grande violence. Dans ce contexte politique, des campagnes de persécution politique, comme l'opération Condor – le plan de coordination des actions et du soutien mutuel entre les régimes dictatoriaux du Cône Sud et les États-Unis – ont eu lieu.

---

<sup>23</sup> À ne pas confondre avec la mémoire épigénétique qui, bien qu'elle puisse être évoquée dans le cadre de cette étude – à titre de concept de psychologie et de biologie –, renvoie à des aspects qui n'ont pas de place dans notre travail.

L'opération Condor<sup>24</sup> était un plan répressif coordonné et mené durant les années 1970 et 1980 par un ensemble de pays, au premier chef les États-Unis, le Chili, l'Argentine, le Brésil, le Paraguay, l'Uruguay et la Bolivie. Cette opération transnationale prévoyait la surveillance, la détention, la torture, la disparition forcée<sup>25</sup> et le meurtre de personnes manifestant contre le nouvel ordre. Dans ce contexte, toute opposition à ces gouvernements menait à la persécution et à la torture. La pratique répandue de la torture dans des pays tels que la République Dominicaine, l'Argentine, le Brésil et le Chili étaient sans précédent en Amérique latine. Des milliers de personnes ont été emprisonnées, interrogées, disparues de manière forcée et assassinées. L'objectif des gouvernements dictatoriaux étant de dissuader toute opposition sociale, politique ou militaire.

### 1.1 Les politiques de vérité et la mémoire sur les crimes d'État

Durant la période de l'après-dictature, à la fin du XXe siècle, plusieurs gouvernements de la région ont dû mettre en œuvre des politiques de mémoire, c'est-à-dire, des politiques qui visent à établir la vérité sur les crimes, mettre fin à l'impunité en traduisant les responsables en justice et instaurer des mesures de réparation pour les victimes. L'historien français Bruno Groppo<sup>26</sup> définit la politique de la mémoire comme suit :

Une action délibérée, menée par les gouvernements ou par d'autres acteurs politiques ou sociaux dans le but de préserver, transmettre et valoriser la mémoire des aspects du passé considérés particulièrement significatifs ou importants. Par la représentation qu'elle propose du passé, elle vise à [...] modeler la mémoire publique et, ainsi, à construire un certain type d'« identité collective<sup>27</sup> ».

---

<sup>24</sup> Comme l'expliquent Cristian R. Guglielminotti et M. Nervia Vera (2016), le plan Condor correspond à « la coordination d'actions conjointes entre les dictatures latino-américaines pour l'éradication des idéologies communistes et apparentées, opposées au néolibéralisme qu'on a tenté de mettre en œuvre à l'échelle mondiale et considérées comme "subversives" ». [Notre traduction]

<sup>25</sup> Dans le contexte latino-américain, les « disparitions forcées » signifient l'arrestation ou l'enlèvement d'une personne ou d'un groupe de personnes par un agent de l'État, accompagné du refus de reconnaître la disparition ou même d'en prendre la responsabilité.

<sup>26</sup> Groppo, Bruno, *Las políticas de la memoria*. Universidad de Humanidades y Ciencias de la Educación, no.11-12, 2002, p. 187-198.

<sup>27</sup> « Una acción deliberada, establecida por los gobiernos o por otros actores políticos o sociales con el objetivo de conservar, transmitir y valorizar el recuerdo de determinados aspectos del pasado considerados particularmente significativos o importantes. Por la representación que propone del

Les politiques de mémoire devraient permettre de retrouver, par l'entremise d'une recherche de vérité, un sens de la justice, mais aussi un sens identitaire individuel et collectif. Comme l'indique la journaliste et écrivaine argentine Beatriz Sarlo<sup>28</sup>: « les gestes de mémoire sont une pièce centrale de la transition démocratique, soutenue sporadiquement par l'État et en permanence par les organisations de la société civile. Aucune condamnation n'aurait été possible si ces gestes de mémoire [...] n'avaient pas existé<sup>29</sup> ». De fait, à partir du retour de la démocratie à la fin des années 1990 et au début des années 2000, et ce dans la plupart des pays latino-américains affectés, des commissions de vérité ont été créées pour enquêter sur les violations des droits fondamentaux commises par les agents de l'État<sup>30</sup>. Cependant, plusieurs gouvernements n'ont toujours pas présenté d'excuses pour les atrocités commises, ce qui laisse planer le mécontentement des victimes et survivantes/survivants. Selon Beatriz Sarlo<sup>31</sup>, cette contradiction apparente s'explique du fait que « le champ de la mémoire est un champ de conflits entre ceux qui entretiennent le souvenir des crimes d'État et ceux qui proposent de passer à une autre étape, clôturant ainsi l'affaire la plus monstrueuse de notre histoire<sup>32</sup> ».

---

pasado, ésta apunta [...] a modelar la memoria pública y a construir, así, un cierto tipo de 'identidad colectiva'. » *Ibid.*, p. 192. [Notre traduction]

<sup>28</sup> Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI Ediciones Argentina, 2005.

<sup>29</sup> « Los actos de memoria fueron una pieza central de la transición democrática, sostenidos a veces por el Estado y de forma permanente por las organizaciones de la sociedad. Ninguna condena hubiera sido posible si estos actos de memoria [...] no hubieran existido. » *Op. Cit.*, p.24. [Notre traduction]

<sup>30</sup> Ces dates sont approximatives. En Uruguay, par exemple, comme le signale Joaquín Tagar (2005), l'armée a perdu le référendum constitutionnel organisé par le régime en 1980. Au Brésil, la démocratie a duré jusqu'en 1988 et, la même année, le dictateur Augusto Pinochet a perdu le référendum pour prolonger son mandat présidentiel au Chili. Dans le cas du Mexique, il n'y a pas eu à proprement parler de dictature, mais le Parti Révolutionnaire Institutionnel (PRI en espagnol) a conservé le pouvoir pendant 70 ans, jusqu'en l'an 2000, signe clair d'une démocratie chimérique. Dans le cas de la République Dominicaine, la démocratie aurait été instaurée sous la présidence Joaquín Balaguer, en 1994, de manière illusoire et critiquée, jusqu'à la fin des années 90.

<sup>31</sup> *Op. cit.*

<sup>32</sup> « El campo de la memoria es un campo de conflictos que tienen lugar entre quienes mantienen el recuerdo de los crímenes de Estado y quienes proponen pasar a otra etapa, cerrando el caso más monstruoso de nuestra historia. » *Ibid.*, p. 24. [Notre traduction]

En même temps, comme le souligne le philosophe et historien bulgare Tzvetan Todorov<sup>33</sup>, la période des années 90 – qui coïncide avec la transition politique et la fin des dictatures en Amérique latine – est marquée par une crainte sociale latente : les régimes dictatoriaux du XXe siècle ont créé une atmosphère de confusion et une répression de la mémoire. Dans un contexte qui découlait d'un climat de punition et de peur, le traumatisme ne permettait pas de partager son expérience et relater les événements vécus. Même lorsqu'invitées par les gouvernements à faire connaître leurs témoignages, un grand nombre de victimes demeurait hésitantes. Le caractère extrême de la violence vécue par les victimes des dictatures fait en sorte qu'il était extrêmement difficile pour ces dernières de raconter leurs souvenirs. Le politologue uruguayen Juan Rial<sup>34</sup> explique ce phénomène dans le cas précis de l'Amérique-latine, où

Comme dans l'Allemagne nazie, la répression a pris un caractère semi-clandestin. Il n'y a pas eu d'arrestations ni de procès publics. Mais la majorité de la population savait ce qui se passait et vivait dans la crainte. De plus, le régime tenait à ce qu'il y ait des fuites, à ce que l'on sache ce qui se passait. Une culture de la peur et de la terreur a été imposée par le biais de l'exemple [de ce qui arrivait à ceux et celles qui refusaient de se soumettre]<sup>35</sup>.

La répression était un acte banalisé, qui ne pouvait subsister que dans les souvenirs des gens qui l'avaient vécue. La stratégie de répression menée clandestinement visait à éviter aux régimes dictatoriaux de devoir rendre des comptes ultérieurement. La manière dont les régimes de transition ont forcé l'élaboration d'une « vérité officielle », a produit une confusion générale quant à ce qui s'était réellement passé. Todorov<sup>36</sup> signale que, alors que l'oubli est une stratégie pour avancer dans la vie, quand on oublie des événements historiques douloureux, on risque aussi d'oublier sa propre identité. Inciter une société ou une personne

---

<sup>33</sup> Tzvetan, Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995.

<sup>34</sup> Juan Rial, « La clausura del pasado. Los conflictos del cono sur de América » dans *La guerre et ses victimes*, no 6. Amnis : revue d'études des sociétés et cultures contemporaines Europe-Amérique, 2006.

<sup>35</sup> « Al igual que en la Alemania nazi la represión asumió un carácter semi-clandestino. No había detenciones ni juicios públicos. Pero la mayoría de la población sabía lo que acontecía y temía. Es más, el régimen estaba interesado en que se filtrara, que se conociera lo que ocurría. Una cultura de miedo y terror fue impuesta a través del ejemplo. » [Notre traduction]

<sup>36</sup> *Idem*.

touchée par la souffrance et la maltraitance à oublier, c'est l'inciter à être quelqu'un d'autre. Par ailleurs, la contraindre à se souvenir, c'est la ramener à une expérience traumatisante. En suivant cette logique, oublier les souvenirs traumatiques efface l'individu de sa propre histoire; toutefois, le replonger dans ces souvenirs est un acte complexe et douloureux. Le statut paradoxal de la mémoire après une dictature conduit la victime à ne plus savoir quelle posture adopter.

Or, malgré ces tensions, des efforts de commémoration ont eu lieu après les dictatures et cela non seulement au plan juridique avec des dénonciations des crimes, mais aussi dans des domaines comme celui de l'art, où la vérité individuelle et le témoignage ont trouvé à s'exprimer à travers le fictif, le subjectif et le métaphorique. Les manifestations artistiques qui témoignent de cette période sont nombreuses, en particulier depuis les années 1990, alors que la plupart des dictatures avaient pris fin et que la censure et la répression avaient cessé ou, du moins, avaient été réduites. En littérature, cela a coïncidé avec la production d'une écriture politique, ironique et dénonciatrice, d'une importance considérable. Dans un effort pour reconnaître la blessure sociale, la littérature portant sur la dictature latino-américaine a participé à faire entendre des voix qui avaient été réduites au silence pendant des années.

## 1.2 La génération des enfants : le trauma collectif et la production littéraire

Cependant, et bien que ces efforts artistiques aient porté leurs fruits, les victimes directes de la dictature n'étaient pas les seules à avoir subi un impact émotionnel, intellectuel et individuel. La génération suivante, c'est-à-dire les enfants de personnes affectées, a également dû faire face aux conséquences de ces événements. Cette génération, porteuse de souvenirs d'enfance flous, d'histoires de familles fragmentées et de souvenirs officiels transmis par la télévision, ainsi que de souvenirs racontés dans l'espace privé du foyer par les parents est connue sous le nom de *la generación de los hijos*<sup>37</sup>. Cette génération dite « des enfants » est à la recherche de réponses, sur les traces d'une identité qui demeure incomplète.

---

<sup>37</sup> Cette appellation apparaît surtout dans les études et articles sur les dictatures chiliennes et argentines des années 2000, bien que les enfants de cette génération soient également désignés comme « la

Par conséquent, pour cette génération, la chute des dictatures correspond à l'essor d'une manifestation artistique dont l'objectif fondamental est de témoigner de l'expérience, donner libre cours aux souvenirs silencieux des années de répression. Ainsi, dans la littérature de la *generación de los hijos*, contrairement au genre de la littérature de la dictature, nous trouvons des voix diversifiées. Comme le signalent les chercheuses Ilse Logie et Bieke Willem<sup>38</sup> : « Ces textes font partie d'un vaste corpus d'élaborations esthétiques qui sont encore en plein développement et reflètent, sous différents angles, les séquelles des gouvernements autoritaires, tout en s'éloignant du projet révolutionnaire [...]»<sup>39</sup>. Les voix de la *generación de los hijos* interprètent autrement le passé traumatisant des pays en transition entre douleur, mémoire et oubli; l'héritage et la quête de quelqu'un qui dit : « J'étais ici aussi », comme un morceau d'un grand puzzle auquel il manque encore de nombreuses pièces. Par l'usage de la première personne et en adoptant fréquemment une voix d'enfant, cette littérature rend compte des séquelles des gouvernements autoritaires. Elle revisite des souvenirs qui ne sont pas nécessairement ceux des écrivains/écrivaines, mettant en évidence un conflit identitaire lié à la famille et au passé dictatorial du pays. C'est une littérature qui cherche à articuler son histoire « pour illustrer le pouvoir castrateur exercé par le passé traumatique<sup>40</sup> ».

En outre, et comme le notent Logie et Willem<sup>41</sup>, cette écriture est marquée d'une forte hybridité générique, mêlant témoignage, autofiction et même registre fantastique, avec des dispositifs de distanciation tels que l'humour noir et l'ironie. Logie et Willem<sup>42</sup> perçoivent un ton intime, l'accent mis sur la sphère domestique en tant que réponse critique à la contamination du domaine privé qui s'est produite sous la dictature et l'impact du discours

---

deuxième génération », « la génération postdictature », « les enfants de la dictature », « la génération perdue » (lorsqu'il s'agit d'enfants enlevés, issus de familles d'opposants), entre autres.

<sup>38</sup> Ilse Logie y Bieke Willem, *Narrativas de la postmemoria en Argentina y Chile: la casa revisitada*, *Alter/nativas latin american cultural studies journal*, The Ohio State University, vol. 05, p. 1-25, 2016. URL: <http://hdl.handle.net/1854/LU-5638150>

<sup>39</sup> « Esos textos forman parte de un vasto corpus de elaboraciones estéticas aún en pleno desarrollo que, desde diversos ángulos, reflexionan sobre las secuelas de los gobiernos autoritarios, al tiempo que instalan una distancia crítica respecto al proyecto revolucionario [...]. » *Ibid.*, p. 4. [Notre traduction]

<sup>40</sup> « Para ilustrar el poder castrador ejercido por el pasado traumático. » *Ibid.*, p. 2. [Notre traduction]

<sup>41</sup> *Idem.*

<sup>42</sup> *Idem.*

autoritaire. En effet, parmi les traits caractéristiques de cette littérature, les autrices observent une tendance importante : la présence d'un foyer où la violence a éclaté. On se retrouve ainsi, par l'entremise de cette littérature de la postmémoire, dans une maison, une demeure, une famille profanées.

## 1.2 L'identité et la maison profanée de *la generación de los hijos*

Dans son étude herméneutique, intitulée *Hablan los hijos*, l'écrivaine et chercheuse chilienne Andrea Jeftanovic<sup>43</sup> analyse les récits de guerre et de violence produits par des écrivaines/écrivains de la *generación de los hijos*. L'autrice explore les liens de la famille, la voix enfantine et l'espace de la mémoire dans la narration de ces écrivaines. En introduction, Jeftanovic<sup>44</sup> cite l'artiste brésilien Sebastião Salgado à l'occasion d'une exposition photographique, « Children », où sont montrés des portraits d'enfants de diverses nationalités qui ont vécu des moments critiques de l'histoire, tels que guerres civiles, migrations, génocides ou pauvreté extrême. Dans ce témoignage, Salgado<sup>45</sup> affirme que :

Dans toute situation de crise, qu'il s'agisse de guerre, de pauvreté, de catastrophes naturelles, les enfants sont les principales victimes. [...] Émotionnellement instables, ils ne comprennent pas pourquoi ils sont obligés de quitter leur domicile, pourquoi leurs voisins sont devenus leurs ennemis, pourquoi ils ont échoué dans un endroit cerné de douleur ou dans un abri. Non responsables de leur destin, ils sont par définition innocents [...]. À travers leurs vêtements, leurs poses, leurs expressions et leurs yeux, ils peuvent raconter leur histoire avec franchise et dignité. Ces portraits présentent des enfants de différentes régions du monde, un jour de leur vie. Pendant un bref instant, ils peuvent dire « Je suis »<sup>46</sup>.

Pour l'artiste, à travers le portrait, les enfants ont l'occasion de s'affirmer et de dire « je suis », malgré un contexte de crise, en dépit du fait qu'ils ont perdu leur maison, leur famille,

---

<sup>43</sup> Andrea Jeftanovic, *Hablan los hijos: discursos y estéticas de la perspectiva en la literatura contemporánea*, Santiago, Chile, Editorial Cuarto Propio, 2012.

<sup>44</sup> *Idem*.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>46</sup> « En toda situación de crisis ya sea guerra, pobreza, desastre natural, los niños son las principales víctimas. [...] Emocionalmente inestables, no están capacitados para comprender por qué están forzados a abandonar sus casas, por qué sus vecinos se han convertido en sus enemigos, por qué están hundidos en un lugar rodeado de dolor o en un refugio. Sin responsabilidad por sus destinos, son por definición inocente. [...] A través de sus ropas, sus poses, sus expresiones y sus ojos pueden contar su historia con franqueza y dignidad. Estos retratos presentan niños en diferentes partes del mundo en un día particular de sus vidas. Por un breve momento, pueden decir “Yo soy”. » s. p. [Notre traduction]

ou qu'ils se sont fait des ennemis. À ce sujet, Jeftanovic<sup>47</sup> attribue une dimension particulière à l'autoreprésentation dans l'art à travers le portrait d'enfant. Elle constate que les personnages d'enfant sont souvent utilisés dans cette littérature pour symboliser la violence. De même, chez Salgado, le portrait d'enfant est une ressource artistique permettant non seulement de donner un sens à l'enfance, mais de refléter son identité blessée par un trauma historique. Dans le cas de la littérature hispano-américaine, Jeftanovic met en évidence une forte présence de personnages d'enfant agissant à titre de témoins des injustices, de la violence et de la souffrance sociales<sup>48</sup>, ce qui se traduit par une tendance à *fictionnaliser* une critique sociale à travers la figure de l'enfance.

Il y a, dans la forme du récit d'enfance, une certaine permission de raconter à cause de l'innocence accordée à l'enfant : ce dernier ignore son contexte politique, et son innocence l'autorise à parler de ce dont il ne devrait pas parler. Ainsi, la fiction devient un moyen qui permet aux narratrices et narrateurs d'aborder des problèmes liés aux traumatismes et à la violence individuelle et collective<sup>49</sup>. Par conséquent, ce n'est pas que la nostalgie qui ramène les narratrices à l'enfance. Jeftanovic<sup>50</sup> soupçonne que la nostalgie ne constitue pas une impulsion suffisante pour chercher à revisiter l'enfance; plutôt, ce retour dans le temps « obéit à des forces plus puissantes, telles que la menace vitale, l'injustice sociale, le déracinement, la dureté du monde, les traumatismes personnels<sup>51</sup> ». C'est-à-dire qu'on retourne à l'enfance pour désenchevêtrer une histoire, saisir quelque chose qui nous dépasse, des souvenirs déformés par la compréhension adulte. Nous retournons à l'enfance pour

---

<sup>47</sup> *Idem.*

<sup>48</sup> Jeftanovic signale : « En la producción literaria hispanoamericana contemporánea son emblemáticas novelas de posguerra civil español como *Memorias de Leticia Valle* (1945) de Rosa Chacel, *El cuarto de atrás* (1978) de Carmen Martín Gaité, *Si te dicen que caí* (1976) de Juan Marsé *Mi primera memoria* (1960) de Ana María Matute, y más. También hay textos cardinales acerca de la interculturalidad y subalternidad, como lo es *Balún Canán* (1957) de Rosario Castellanos, con su niña narradora que señala injusticias y contradicciones entre el mundo hacendado y la población indígena, o la presencia de niños e hijos en medio de la pobreza y un paisaje devastador en la colección de cuentos *El llano en llamas* y la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo », s. p.

<sup>49</sup> *Ibid.*, s.p

<sup>50</sup> *Idem.*

<sup>51</sup> « [...] obedece a fuerzas más contundentes como la amenaza vital, la injusticia social, el desarraigo, la crudeza del mundo, los traumas personales ». *Ibid.*, s. p. [Notre traduction]

retrouver le portrait dont parlait Salgado, c'est-à-dire pour se rappeler de cette personne qui était en mesure de dire « je suis » alors qu'elle n'en est plus capable aujourd'hui.

Jeftanovic émet l'hypothèse suivant laquelle l'enfance est un lieu symbolique propice au déploiement d'une parole portant sur la mémoire individuelle et collective :

L'enfant, dans cette production littéraire, est appelé à se souvenir, à porter au présent l'enfance d'adultes, ou la sienne. [Là-bas], l'enfance est le lieu de la mémoire et du mythe, c'est le stade des premiers souvenirs, de cette batterie d'expériences qui s'accumulent et se fondent et qui correspond à l'origine, à ce début mystérieux qui offre des indices à décoder<sup>52</sup>.

Il s'agit, dans ce corpus, de trouver un moyen d'accéder à l'espace bloqué, un lieu perdu dans la mémoire de l'adulte, où les expériences se sont accumulées et seul un voyage dans le passé permettra de retrouver ces fragments de l'histoire de soi. En adoptant un récit à la première personne du singulier, les artisanes/artisans de cette littérature reviennent sur un traumatisme personnel lié au cercle familial. Le traumatisme que cherchent à raconter les écrivaines et écrivains n'est pas seulement en lien avec le phénomène de la violence politique ; elles et ils cherchent à rendre compte aussi du traumatisme résultant de la rupture familiale. Jeftanovic<sup>53</sup> affirme, à propos de cette stratégie de dénonciation, que la famille renvoie à la rupture d'un ordre social supposé stable, durable et sécurisé. Dans le contexte de cette rupture, le foyer familial n'est plus un refuge intouchable, et les parents ne sont pas des figures protectrices. Le foyer est, plutôt, un espace allégorique où les dynamiques individuelles, sociales et nationales s'entrecroisent. Nous trouvons dans cette littérature une volonté non seulement de faire face au traumatisme lié à la rupture familiale, mais aussi une volonté de se reconnaître dans le reflet d'une réalité déformée parmi des souvenirs hérités, un passé politique blessant et une enfance douloureuse.

Dans son étude sur la violence et l'autoritarisme, Jeftanovic affirme que les traumatismes collectifs, en particulier ceux engendrés par la guerre, sont parmi les principaux

---

<sup>52</sup> « El niño en la literatura es llamado a recordar, a traer al presente las infancias de los adultos o la propia. [Ahí], la infancia es el lugar de la memoria y del mito, es la etapa de los primeros recuerdos, de esa batería de vivencias que se acumulan y forman un sustrato y que corresponde al origen, a ese inicio misterioso que ofrece claves a descifrar. » *Ibid.*, s. p. [Notre traduction]

<sup>53</sup> *Idem.*

thèmes du récit écrit depuis la perspective de l'enfant. La conscience de l'enfant agit, ici, comme un instrument pour l'expression d'un discours autour de la guerre. L'un des « paradoxes de ce récit », pour reprendre les mots de l'autrice, est que les enfants, qui s'expriment toujours à la première personne du singulier pour raconter leur histoire, perdent généralement leur propre voix dans le récit. Le retour dans le passé est angoissant en ce qu'il réveille non seulement des souvenirs, mais aussi des désirs et des fantasmes oubliés.

L'écrivaine, chercheuse et éditrice argentine María Belén Pérez<sup>54</sup>, dans son étude sur la littérature qui concerne les crimes commis par des enfants, rappelle la présence du fantasme de parricide chez les membres de la *generación de los hijos*, fantasme qu'elle décrit comme une image saturée de souvenirs et de réalités déformées, et qu'elle attribue au désir de mettre fin à la mémoire douloureuse. Toutefois, l'autrice envisage aussi la possibilité que le meurtre du père, de la figure d'autorité, soit un acte libérateur : « Lorsque se présentent des œuvres littéraires [...] où l'histoire familiale se disloque, une question se pose, à savoir dans quelle mesure l'intention des enfants de tuer leurs parents est vraie, dans quel coin de l'homme<sup>55</sup> est logée cette perversité ?<sup>56</sup> » Le désir de se libérer de ce poids, peut-être de ce traumatisme héréditaire, à travers des fantasmes ou des réalités déformées, est manifeste dans la littérature.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, cette prise de parole n'est possible que par l'entremise d'un retour aux souvenirs. La professeure, écrivaine et chercheuse argentine Nora Domínguez<sup>57</sup> fait référence à la particularité de la mémoire énoncée à travers des enfants :

Les enfants doivent naître d'une autre manière : [ils doivent] abandonner le personnage qu'ils sont et devenir narrateur, s'absenter du sinistre et recommencer avec une nouvelle

---

<sup>54</sup> *Ídem.*

<sup>55</sup> L'autrice parle de « l'homme » (*el hombre*) en se référant à l'être humain.

<sup>56</sup> « Cuando se presentan obras literarias [...] donde la historia familiar se disloca, surge la interrogante acerca de qué tan verdadera puede ser la intención de los hijos por matar a sus padres, en qué rincón del hombre se alberga esta perversidad ». *Ibid.*, s. p. [Notre traduction]

<sup>57</sup> Nora Domínguez, *De dónde vienen los niños*, Argentina, Editorial Beatriz Viterbo, 2007.

voix ou une nouvelle parole ; [ils doivent] pratiquer une autre syntaxe pour faire face au manque de sens ou à l'opacité des sens violents qui les annulent et les étouffent<sup>58</sup>.

Domínguez<sup>59</sup> trouve dans cette littérature le désir des autrices et auteurs de raconter leur propre histoire concernant un moment historique qui les a touchés.es. Ainsi, produisant le miroir d'une réalité déformée, elles ou ils adoptent une autre voix, cherchant peut-être précisément la leur, de manière à faire face au manque de sens ou à la violence qui a eu pour effet, jusque-là, de les étouffer. Comme le souligne Jeftanovic, dans cette littérature, « la famille se présente comme une entité dysfonctionnelle qui a à sa tête un père autoritaire et punitif, et une mère dopée et absente<sup>60</sup> ». L'autrice poursuit : « La famille, dans la confrontation entre les parents et les enfants, fonctionne comme une machine narrative qui reflète et qui entrelace deux époques, le passé et le présent, on parle d'une période sombre de survie ultime et d'un présent ou d'un futur en démocratie qui suscitent d'autres questions<sup>61</sup>. » Cette littérature se présente dès lors comme la conséquence d'une transition sociale et individuelle qui a pour effet, entre autres, la mise en scène de douleurs familiales et la confrontation entre deux époques qui ont connu la répression, directe ou indirecte. On assiste, ici, à un entrelacement de moments historiques, et aussi de voix, de peines, de souvenirs et de visions d'avenir. Par cet entrelacement, les autrices/auteurs déploient des conflits identitaires provoqués par le souvenir d'un passé flou, un trauma familial trouvant sa source dans la violence d'État et une quête de soi au-delà de la communauté. Cette quête et ce conflit seront donc conditionnés par un discours d'auto-défense auquel on donne le nom de postmémoire.

---

<sup>58</sup> « Los hijos necesitan nacer de otra manera: abandonar al personaje que son y convertirse en narrador, ausentarse de la siniestra y comenzar otra vez con una nueva voz o una nueva palabra, ensayar otra sintaxis para enfrentar la falta de sentido o la catarata de sentidos violentos que los anulan y asfixian. » *Ibid.*, p. 107. La traduction et adaptation sont à nous.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>60</sup> « La familia se plantea como una ente ineficaz que tiene a la cabeza a un padre autoritario y castigador y a una madre dopada y ausente ». Andrea Jeftanovic, *Hablan los hijos: discursos y estéticas de la perspectiva en la literatura contemporánea*, Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 2012, s. p. [Notre traduction]

<sup>61</sup> « La familia, en la confrontación entre padres e hijos, funciona como una máquina narrativa que refleja y entreteje dos épocas, el pasado y el presente, se habla de un período oscuro de álgida sobrevivencia y desde un presente o futuro en democracia en el que hay otros cuestionamientos », s. p. [Notre traduction]

### 1.3 La postmémoire comme quête identitaire

Pour Beatriz Sarlo<sup>62</sup>, dans *Tiempo pasado*, la postmémoire est un « discours de la mémoire, devenu témoignage, [qui] a pour ambition l'auto-défense<sup>63</sup> ». Un discours qui tire directement son origine de la mémoire, sous forme de témoignage, et dont l'objectif est de faire face au monde extérieur, au temps et à l'oubli à travers la parole. De plus, Sarlo identifie dans la postmémoire un processus qu'elle nomme *giro subjetivo* (ce qui signifie « virement subjectif ») : elle explique que la subjectivité de cette transmission de souvenirs d'une génération à une autre, mais surtout la subjectivité de la réception de ces souvenirs est ce qui donne lieu à la postmémoire<sup>64</sup>.

Pour sa part, le philologue et chercheur allemand Andreas Huyssen<sup>65</sup> assimile ce type de narration à un « project of mimetic approach to historical and personal trauma that ties together several levels of time<sup>66</sup> ». Pour Huyssen, il s'agit d'une narration postmémorielle ou d'un discours qui reprend les souvenirs de quelqu'un d'autre pour se rapprocher d'un trauma collectif. Pourtant, cette narration se présente comme un geste individuel - la narration postmémorielle, comme l'explique Sarlo, est à la première personne :

La première personne est indispensable pour restaurer ce qui a été effacé par la violence du terrorisme d'État ; et en même temps, ils ne peuvent pas être négligés les questionnements qui se posent quand elle offre son témoignage de ce qui ne serait jamais connu autrement et aussi de beaucoup d'autres choses où elle, la première personne, ne peut pas revendiquer la même autorité<sup>67</sup>.

---

<sup>62</sup> Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI. Ediciones Argentina, 2005.

<sup>63</sup> « Discurso de la memoria, convertido en testimonio, [que] tiene la ambición de la autodefensa. » *Ibid.*, p. 68. [Notre traduction]

<sup>64</sup> Sarlo précise : « Si a la historia que construye ese hijo sobre la desaparición del padre quiere dársele el nombre de 'postmemoria', éste sería aceptable solamente por dos rasgos: la implicación del sujeto en su dimensión psicológica más personal y el carácter no 'profesional' de su actividad. » *Ibid.*, p. 130.

<sup>65</sup> Andreas Huyssen, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, Stanford University Press, 2003.

<sup>66</sup> « Proyecto de acercamiento mimético al trauma histórico y personal que anuda varios niveles de tiempo. » *Ibid.* p. 127. [Notre traduction]

<sup>67</sup> « La primera persona es indispensable para restituir aquello que fue borrado por la violencia del terrorismo de Estado; y al mismo tiempo, no pueden pasarse por alto los interrogantes que se abren

L'utilisation de la première personne permet de donner la parole à ceux qui l'ont perdue, qui ne sont plus capables de construire cette narration à travers des témoignages. De ces témoignages naît une fiction qui permet, comme l'indique Sarlo, l'exercice d'un « contrôle artistique<sup>68</sup> » sur une histoire qui ne pourrait pas être racontée autrement. Par ailleurs, l'autrice insiste sur le fait que, pour raconter ces histoires qui témoignent de brutalité, de violence et de douleur, pour pouvoir dire ce qui est indicible, l'imagination est nécessaire : il faut la fiction.

Les chercheuses Ilse Logie et Belén Ciano<sup>69</sup> remettent en question la validité du concept de postmémoire lorsqu'il s'agit de l'Amérique latine. Elles doutent de la possibilité de séparer les témoins directs et indirects eu égard à la situation particulière du Cône Sud<sup>70</sup>. Selon les autrices, cette séparation impliquerait l'idée suivant laquelle les membres de la *generación de los hijos* aurait vécu à l'extérieur de l'expérience politique de leurs parents, héritant seulement de souvenirs issus d'une hyper-médiation. Plus précisément :

Bien qu'il soit vrai que les liens de filiation ont été interrompus car beaucoup d'entre eux étaient petits, ils ont souvent des souvenirs de l'épisode dictatorial, soit parce qu'ils ont été témoins de l'enlèvement de leurs parents, ou qu'ils étaient eux-mêmes des victimes potentielles lorsqu'ils ont été emmenés dans des centres de détention clandestine. En ce sens, la dynamique intergénérationnelle atteint ici un degré de complexité plus élevé que dans la structure de transmission conçue par Hirsch<sup>71</sup>.

---

cuando ofrece su testimonio de lo que nunca se sabría de otro modo y también de muchas otras cosas donde ella, la primera persona, no puede reclamar la misma autoridad ». Beatriz Sarlo. 2005. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI. Ediciones Argentina, p. 162. [Notre traduction]

<sup>68</sup> « Sin el control artístico, esa pregunta inicial impediría construir cualquier historia, porque la escalada del horror la volvería intransitable, obscena. Congelada y al mismo tiempo conservada por la narración "artísticamente controlada", la ficción puede representar aquello sobre lo que no existe ningún testimonio en primera persona. » *Ibid.*, p.164.

<sup>69</sup> Ilse Logie y Bieke Willem, *Narrativas de la postmemoria en Argentina y Chile: la casa revisitada*, *Alter/nativas latin american cultural studies journal*, The Ohio State University, vol. 05, p. 1-25, 2016. URL: < <http://hdl.handle.net/1854/LU-5638150> >

<sup>70</sup> Le Cône Sud (*Cono Sur*) est la région méridionale du continent américain qui, à l'instar d'une grande péninsule, définit le sud du sous-continent sud-américain.

<sup>71</sup> « Si bien es verdad que los lazos de filiación se interrumpieron siendo muchos de ellos pequeños, a menudo tienen recuerdos propios del episodio dictatorial, sea por haber presenciado el secuestro de sus padres, sea por haber sido víctimas potenciales ellos mismos cuando fueron llevados a centros de

De fait, alors que la chercheuse américaine Marianne Hirsch parle de postmémoire – en utilisant le cas de la Seconde Guerre mondiale, où les enfants apprennent de la mémoire des parents –, Logie et Ciano<sup>72</sup> proposent, quant à eux, qu'en ce qui concerne la génération des enfants des victimes de la dictature et des enfants de militants, la situation est plus complexe qu'il n'y paraît. Il ne s'agit pas seulement d'hériter de la mémoire de la famille, mais de la relier à ses propres souvenirs d'enfance. Auquel cas la chronologie et la logique de la mémoire de l'enfance se voient bouleversées, et prennent la forme d'un héritage fragmenté.

Ainsi, pour la *generación de los hijos*, l'écriture des récits ne constitue pas seulement un moyen de reconstruire les souvenirs hérités, mais aussi de confirmer ses souvenirs d'enfance en lien avec la réalité historique. Cependant, pour cette génération, bien que l'expérience laisse la trace de souvenirs, la propagande politique, le discours populiste et les registres officiels de l'histoire les effacent. Pour retrouver la mémoire, et avec elle les pièces de l'identité, il faut retourner au passé, à l'enfance. La sociologue et professeure argentine Mariela Peller<sup>73</sup>, dans son étude sur l'héritage et les voix chez les enfants des victimes du terrorisme d'État, remarque le choix de se tourner vers l'art comme moyen de s'enquérir du passé des parents, ce qui fait apparaître un ensemble de récits portant sur les années 1970. Comme nous avons eu l'occasion de l'affirmer plus haut, cette littérature présente une écriture riche de souvenirs hérités, modifiés et reconstruits, résultat d'une transition sociale. Peller affirme qu'il s'agit « [...] d'œuvres esthétiques [qui] posent un regard critique sur le militantisme des parents lorsqu'ils s'interrogent sur leurs choix politiques, personnels et familiaux, remettant ainsi en cause un passé construit comme mythique et héroïque<sup>74</sup> ».

---

detención clandestinos. En este sentido, la dinámica intergeneracional alcanza aquí un mayor grado de complejidad que en la estructura de la transmisión diseñada por Hirsch.» *Ibid.*, p. 3-4. [Notre traduction]

<sup>72</sup> *Idem.*

<sup>73</sup> Mariela Peller, *Experiencias de la herencia. La militancia armada de los sesenta en las voces de la generación de las hijas y los hijos*, Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural. 7, no 12, 2012.

<sup>74</sup> « [...] obras estéticas [que] instalan una mirada crítica sobre la militancia de sus padres al interrogarse sobre sus elecciones políticas, personales y familiares, desafiando un pasado construido como mítico y heroico ». *Ibid.*, p. 21. [Notre traduction]

Ce retour, rempli d'interrogations, refait le chemin vers la maison profanée. La maison, qui fait figure d'élément de nostalgie, est une demeure où les habitants ont souffert. Il s'agit ici de revenir à l'écriture de la maison perdue, de l'enfance et de la famille, pour donner un sens à la mémoire. Ces récits montrent également une dynamique familiale où se trouvent une mère muette et impuissante, et un père autoritaire et thésauriseur de la parole et du passé.

#### 1.4 Lien père-fille : l'identité féminine de la postmémoire

Le boom latino-américain – ou le boom de la littérature latino-américaine, a eu lieu au vingtième siècle<sup>75</sup>. Cette production présente une écriture liée, de près ou de loin, à la dynamique familiale. Une des figures qui y occupe une place particulièrement importante est celle du père, couramment critiqué pour son machisme et son absence. Il est important de dire que, tout au long de la première partie du XXe siècle et même après, la plupart des auteurs reconnus étaient des hommes<sup>76</sup>. Cependant, la fin du vingtième siècle a aussi connu de grands mouvements sociaux et féministes, ce qui a permis un essor de la littérature écrite par des femmes latino-américaines<sup>77</sup>. Ainsi, alors que la littérature de la dictature est faite presque exclusivement par des hommes, les femmes sont beaucoup plus visibles dans les récits de la *generación de los hijos* où on retrouve des voix féminines, des personnages féminins qui affrontent leur crise d'identité à travers des souvenirs, entre autres, du dictateur du foyer. Bien que nous trouvions encore une très forte représentation de la figure paternelle, celle-ci est le plus souvent liée aux abus de pouvoir, à la répression et au patriarcat latino-américain.

---

<sup>75</sup> Le boom latino-américain est un phénomène littéraire et éditorial qui a eu lieu entre les années 1960 et 1970, lorsque le travail des écrivains latino-américains a été largement diffusé dans le monde entier, en particulier en Europe. Cependant, les plus reconnus ont été et sont encore des hommes. P.ex. Pablo Neruda, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Octavio Paz, Roberto Bolaño. En outre, les manifestes poétiques et théoriques de cette littérature ont également été écrits par des hommes, où les femmes écrivaines n'apparaissent pas, malgré leur travail littéraire. Pour en savoir plus, voir Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México : Cuadernos de Joaquín Mortiz. 1976.

<sup>76</sup> Cependant, les femmes écrivaines d'Amérique latine luttent déjà contre la dynamique du pouvoir patriarcal non seulement dans la littérature, mais aussi dans la société. Preuve en est Rosario Castellanos ou Gabriela Mistral, pour n'en nommer qu'un pair.

<sup>77</sup> Par exemple, dans leurs études sur la mémoire chez Jeftanovic, Higuera (2012) et Vargas (1997 in Higuera, 2012) insistent sur la présence notoire de voix féminines dans « la nouvelle narrative chilienne » à la fin des années 1990 et début des années 2000, phénomène qui a ses codes et thèmes précis.

Dans *Figuras del padre*, la psychanalyste et écrivaine argentine Silvia Tubert<sup>78</sup> étudie les figures de la mère et du père dans différentes œuvres. L'autrice dégage une constante de ces représentations : la mère est forte, mais elle occupe presque toujours un espace privé et n'a presque jamais de place dans l'espace public. En revanche, la figure du père est représentée de manière plus dynamique. Tubert trouve cette dichotomie chez différentes autrices et auteurs à différentes époques. Elle montre que les figures paternelles mises en scène dans les textes servent à révéler un visage du père qui était caché et honteux, soit son statut de patriarche ou père de la patrie<sup>79</sup>. Elle relie cette représentation à un contexte où le père est une figure « en quelque sorte toujours manquante, absente, humiliée, divisée ou fausse<sup>80</sup> ». Ainsi, malgré l'ambivalence de cette figure, Tubert affirme que la représentation de la figure du père reste liée aux décisions, aux convictions, au pouvoir et au contrôle, car c'est au travers du père que l'ordre est imposé.

Suivant la dichotomie patriarcale traditionnelle femme-homme, étudiée au cours du XXe siècle, les femmes jouent habituellement le rôle passif. Ainsi, alors que l'homme incarne l'autorité, la femme représente le silence de la soumission. Dans *The Kingdom of the Fathers*, l'écrivaine, critique et chercheuse états-unienne Adrienne Rich<sup>81</sup> évoque la complexité des relations homme-femme au sein du système qui régit la plupart des sociétés humaines : le patriarcat, qu'elle définit comme suit :

The power of the fathers: a familial-social, ideological, political system in which men – by force, direct pressure, or through ritual, tradition, law, and language, customs, etiquette, education, and the division of labour, determine what part women shall or shall not play, and in which the female is everywhere subsumed under the male<sup>82</sup>.

---

<sup>78</sup> Silvia Tubert, *Figuras del padre*, Madrid, Cátedra, 1997.

<sup>79</sup> « Los textos literarios y obras de creación literaria nos muestran, entonces, otras tantas figuras paternas: el desvelamiento de la cara oculta y vergonzosa del padre (Barnes), la recreación del mismo (Borges), la transformación de sí mismo en patriarca o padre de la patria (Verdi). » *Ibid.*, p. 26.

<sup>80</sup> « Carente siempre de algún modo, ausente, humillada, dividida o postiza. » *Ibid.*, p. 27. [Notre traduction]

<sup>81</sup> Adrienne Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York, W. W. Norton & Co, 1976.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 57.

Le patriarcat est un système où le pouvoir est donné aux pères et incarné par eux (symboliquement et littéralement) au sein des dynamiques familiale, sociale, idéologique et politique. En ce sens, le père acquiert, grâce au patriarcat, la possibilité d'agir et d'exercer du pouvoir dans différents espaces publics. De plus, le père ne peut être remplacé par qui que ce soit d'autre que le fils (et certainement pas par la fille), et ce, seulement après sa mort :

Nor does patriarchy imply a direct survival of the father's power over the son [but] this omnipotence-impotence relationship exists above all between men and women; and education, social organization, and our own 'magical thought' still bears the imprint of that paternalistic image<sup>83</sup>.

Dans la perspective d'en être un jour libéré, Rich met en garde contre les apparences suivant lesquelles le patriarcat serait en difficulté : « The power of the fathers has been difficult to grasp because it permeates everything, even the language in which we try to describe it<sup>84</sup> ». En ce sens, le pouvoir patriarcal trouve ses fondements dans la culture, la patrie et le foyer, mais aussi dans le langage avec lequel nous nous racontons. De fait, *the power of the father*, comme l'appelle Rich, est omniprésent : s'il est dans le langage, il est donc dans chaque narration – mémorielle ou non. L'autrice relie également ce pouvoir au désir de domination et d'immortalité : en tant que propriétaire du public et du privé, il se considère capable d'exister à travers ce qui lui appartient, existence qui dure au-delà de la dissolution de son corps tant qu'il a une place où se déposer. Rich explique :

[...] it can be his beyond death only if it belongs to individuals in whom he sees himself projected, who are *his*.<sup>85</sup> A crucial moment in human consciousness, then, arrives when man discovers that it is he himself, not the moon or the spring rains or the spirits of the dead, who impregnates the woman; that the child she carries and gives birth to *is his* child, who can make *him* immortal, both mystically, by propitiating the gods with prayers and sacrifices when he is dead, and concretely, by receiving the patrimony from him<sup>86</sup>.

La figure du père, dans la sphère familiale latino-américaine du XXe siècle, ne pouvait être qu'une figure de tension incarnant la peur de la perte de pouvoir. Dans la littérature écrite

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>85</sup> Toutes les cursives dans cette citation viennent du texte original.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 58.

sous la dictature dans la région, la figure du père est fréquemment celle d'un homme absent. Nonobstant, quand il est représenté, c'est d'une manière douloureuse ou nostalgique. Le père, en Amérique latine, n'est jamais là et, quand on va à sa rencontre, on se retrouve soudainement en enfer<sup>87</sup>. La période postdictatoriale latino-américaine a eu des répercussions sur toutes les sphères sociales, y compris les structures et dynamiques familiales. Comme l'explique la professeure et chercheuse allemande Doris Sommer, « la rhétorique populiste représente les difficultés rencontrées par une nation en métamorphose envers une société industrielle qui a perturbé la famille traditionnelle et, à son tour, lutte pour se réintégrer et retrouver son harmonie perdue<sup>88</sup> ». Ainsi, dans le cas de l'Amérique-latine, où le père symbolique et tout-puissant qui était le dictateur a chancelé, la famille traditionnelle a été perturbée jusqu'à la rupture.

La figure paternelle représente donc le référent de la culture, du pays, de l'autorité et du langage. Dans une société où la mère est une figure muette, le père – en tant que patriarche et autorité de la maison, en tant que dictateur du foyer –, occupe une place fondamentale dans l'articulation du monde extérieur depuis l'enfance. À partir de ce référent, l'identité se cherche.

### 1.5 La frontière identitaire dans la postmémoire

La professeure, philosophe et chercheuse uruguayenne Andrea Díaz Genis<sup>89</sup> définit l'identité comme une construction racontée, qui implique à la fois la lecture et la relecture du passé, et la création d'un projet pour le présent et l'avenir. L'identité est véhiculée par un langage qui exprime la culture acquise. La structure narrative dont parle Díaz Genis revisite le passé dans le but d'édifier une idée de soi à partir des assises de notre passé. Dans une conférence

---

<sup>87</sup> Comme c'est le cas dans des romans comme *Pedro Páramo*, par Juan Rulfo (Mexique, 1955).

<sup>88</sup> « La retórica populista representa las dificultades enfrentadas por una nación en metamorfosis a una sociedad industrial que ha perturbado a la familia tradicional y que a su vez, lucha por reintegrarse y recuperar su armonía perdida ». Doris Sommer, "Populism as Rhetoric: The Case of the Dominican Republic", *Engagements: Postmodernism, Marxism, Politics*. 11.1/2, 1983, p. 253-270. [Notre traduction]

<sup>89</sup> Andrea Díaz Genis, *La construcción de la identidad en América Latina: una aproximación hermenéutica*, Uruguay, Editorial Nordan-Comunidad, 2004.

prononcée en 1986, le philosophe et anthropologue français Paul Ricoeur range ce type d'approche dans la catégorie de l'« identité narrative ». D'après lui, l'identité narrative renvoie à un processus visant à se connaître soi-même; il la définit comme un effort d'interprétation de soi qui s'inscrit dans le double registre du récit historique et de la fiction. Il s'agit d'un processus de conception de soi devant soi. C'est ce que l'on croit être<sup>90</sup>.

Pour Díaz Genis, l'acte de se raconter permet de déplier le temps à l'intérieur d'un récit depuis une perspective individuelle :

Le pas décisif vers une identité narrative personnelle a lieu quand on passe de l'action au personnage et que l'on dit que c'est le personnage qui fait l'action dans l'histoire. Dans cette perspective, raconter c'est dire qui a fait quoi, pourquoi et comment, en déployant dans le temps le lien entre les points de vue<sup>91</sup>.

L'expression « déplier le temps », pour Díaz Genis<sup>92</sup>, implique à la fois de donner sens au monde et de s'assumer soi-même. En d'autres termes, se narrer soi-même, c'est interpréter sa propre vie à la manière d'une fiction historique :

Un sujet capable de se désigner à soi-même en signifiant le monde. Cela nous renvoie à la question de l'identité personnelle, qui ne peut être articulée que dans la dimension temporelle de l'existence humaine [...]. La compréhension de soi est une interprétation, l'interprétation de soi se trouve dans la narration, et cette dernière utilise à la fois l'histoire et la fiction, faisant de l'histoire d'une vie une histoire de fiction ou si l'on préfère une fiction historique<sup>93</sup>.

---

<sup>90</sup> Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

<sup>91</sup> « El paso decisivo a una identidad narrativa personal se da cuando se pasa de la acción al personaje y se dice que es el personaje el que hace la acción en el relato. Desde esta perspectiva, narrar es decir quién ha hecho qué, por qué y cómo, desplegando en el tiempo la conexión de puntos de vista. » Andrea Díaz Genis dans Manuel Fernando Velasco, *Paulo Freire, Paul Ricoeur y la identidad narrativa*. Revista Realidad, 123, San Salvador, UCA., 2010, p. 127. [Notre traduction]

<sup>92</sup> *Idem*.

<sup>93</sup> « Un sujeto capaz de designarse a sí mismo al significar el mundo. Esto nos remite a la cuestión de la identidad personal, que solo puede articularse en la dimensión temporal de la existencia humana (...). La comprensión de sí es una interpretación, la interpretación de sí a su vez se encuentra en la narración, y esta última se vale tanto de la historia como de la ficción, haciendo de la historia de una vida una historia de ficción o si se prefiere una ficción histórica ». *Ibid.*, p. 126. La traduction et l'adaptation sont à nous.

Cela dit, revisiter le passé est un processus qui peut être influencé par d'autres forces à l'œuvre dans la psyché du sujet, par exemple les mécanismes de défense et l'oubli. À ce sujet, Beatriz Sarlo affirme que :

Le retour du passé n'est pas toujours un moment libérateur du souvenir, mais un avènement, une capture du présent. Et le souvenir a besoin du présent parce que [...] le temps propre à la mémoire est le présent. [...] Le passé peut ne pas être dit. Une famille, un État, un gouvernement peut maintenir l'interdiction ; mais ce n'est que d'une manière approximative ou figurative qu'il [le souvenir] est éliminé, à condition que tous les sujets qui le portaient [...] soient [aussi] éliminés. [...] <sup>94</sup>.

Sarlo souligne l'importance de l'écriture subjective pour raconter le passé tel qu'il a été vécu, à travers les souvenirs particuliers d'une personne. Cette narration exprime non seulement la volonté de préserver la mémoire, mais aussi de « réparer une identité blessée<sup>95</sup> ». Elle dénote la présence du corps et de la voix, c'est-à-dire la présence du sujet lui-même dans les scènes du passé. Selon l'autrice, la recherche de l'articulation entre expérience et narration confirme le sujet dans un espace et un temps précis<sup>96</sup>.

Sarlo considère que l'autobiographie est le genre d'écriture qui correspond le mieux au processus de narration de la postmémoire. Le sujet qui parle ne se choisit pas lui-même pour autant, étant largement déterminé par des conditions extratextuelles. Les personnes qui n'ont pas été enlevées ne peuvent pas parler en détail des camps de concentration ; elles/ils parlent en quelque sorte parce que d'autres sont morts à leur place<sup>97</sup>. Autrement dit, il s'agit d'une sorte de transmutation ou de substitution pour combler l'absence à travers un discours

---

<sup>94</sup> « El regreso del pasado no es siempre un momento liberador del recuerdo, sino un advenimiento, una captura del presente. Y el recuerdo necesita del presente porque [...] el tiempo propio del recuerdo es el presente. [...] Del pasado puede no hablarse. Una familia, un estado, un gobierno pueden sostener la prohibición; pero sólo de modo aproximativo o figurado se lo elimina, excepto que se eliminen todos los sujetos que van llevándolo [...]. » Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI. Ediciones Argentina, 2005, p. 10. [Notre traduction]

<sup>95</sup> Sarlo écrit : « En consecuencia, la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada. » *Ibid.*, p. 22.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>97</sup> « El sujeto que habla no se elige a sí mismo, sino que ha sido elegido por condiciones extratextuales. Los que no fueron asesinados no pueden hablar plenamente del campo de concentración; hablan entonces *porque* otros han muerto en *su* lugar. » *Ibid.*, p. 43.

testimonial portant sur l'expérience vécue par d'autres, donnant la voix et la place à celles/ceux qui n'en ont pas. Sarlo se penche sur les travaux du philosophe italien Giorgio Agamben, qui évoque la narration d'un *sujet absent*, une « première personne qui, lorsqu'elle apparaît dans le témoignage, en remplace toujours une autre, mais pas parce qu'il peut être son vicaire, son représentant, mais parce qu'il est décédé au lieu de celui qui est décédé<sup>98</sup> ». Il s'agit donc d'un processus de substitution, peut-être comme une forme de deuil.

Bien que Sarlo n'assimile pas directement cette narration à la guérison de l'identité individuelle, elle envisage la mémoire comme un possible remède à l'aliénation<sup>99</sup>. Si la reconstruction de la mémoire n'entraîne pas nécessairement la construction – ou la reconstruction – de la vérité du sujet, cette narration permet toutefois la production d'une histoire de soi cohérente, en tant qu'acte de légitime défense<sup>100</sup>. En ce sens, Sarlo écrit que :

[...] reconstruire le passé d'une personne ou reconstruire son passé soi-même, à travers des témoignages comportant une forte inflexion autobiographique, implique que la personne qui raconte (parce qu'elle raconte) aborde une vérité qu'elle, jusqu'au moment du récit, ne connaissait pas complètement ou qu'elle ne connaissait que par fragments<sup>101</sup>.

Ainsi, pour l'autrice, le récit créé à travers la reconstitution du témoignage permet une redécouverte de soi. Le caractère nécessaire de ce récit réside sur trois éléments : la cohérence entre l'histoire de l'autrice/auteur, l'histoire d'une collectivité et le récit de soi.

La *generación de los hijos*, héritière des souvenirs d'une famille brisée, d'un contexte politique violent et d'une dynamique patriarcale intransigeante, tend le miroir à une réalité déformée. La seule façon de lui donner un sens, c'est de traverser le miroir par l'entremise de la parole, retourner dans l'enfance et revenir sur ce qui, dans le passé, faisait écran. Ainsi, le

---

<sup>98</sup> « [...] Una primera persona que, cuando surge en el testimonio, siempre está en reemplazo de otra, pero no porque pueda ser su vicaria, su representante, sino porque ha muerto en lugar del que ha muerto. » *Ibid.*, p. 44. [Notre traduction]

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>101</sup> « Reconstruir el pasado de un sujeto o reconstruir el propio pasado, a través de testimonios de fuerte inflexión autobiográfica, implica que el sujeto que narra (porque narra) se aproxima a una verdad que, hasta el momento mismo de la narración, no conocía totalmente o sólo conocía en fragmentos escamoteados. » *Ibid.*, p. 76. [Notre traduction]

désir de raconter, pour la *generación de los hijos*, trouve son origine dans un désir d'exploration identitaire influencé par un héritage familial de douleur, de violence d'État et de dictature. La figure du père apparaît fréquemment dans cette écriture en raison de sa présence dans le monde extérieur.

De plus, cette littérature, bien que concentrée sur la dynamique familiale au sein du foyer, ne porte pas exclusivement la voix masculine – comme c'était le cas dans la littérature de la dictature; ici, les voix féminines évoluent au sein d'une recherche identitaire beaucoup plus complexe.

### 1.5 La figure féminine et la quête identitaire des femmes

L'écrivain et critique littéraire hispano-uruguayen Fernando Aínsa<sup>102</sup> affirme qu'il y a un moment, dans la formation de l'identité, où :

Nous découvrons que nos souvenirs ne sont pas seulement nôtres et personnels comme nous le pensions, mais qu'ils font partie d'un temps qui nous impose les paradigmes d'une mémoire collective élaborée comme un véritable système de reconstruction historique et [une mémoire collective qui justifie le] présent dont nous sommes prisonniers, même si nous n'en avons pas pleinement conscience<sup>103</sup>.

Aínsa trouve dans l'écriture de la mémoire individuelle un effort pour réunir les pièces d'un casse-tête, c'est-à-dire un effort de reconstitution du présent par le truchement de l'histoire. Ainsi, si nous sommes les enfants de notre temps, nous sommes aussi les enfants de la famille qui nous a élevés, et qui donne un fondement à notre identité. Dans le cas de la formation de l'identité féminine, si l'on en croit les récits littéraires, un élément semble prépondérant : la femme qui écrit met en scène un miroir qui marque à la fois une distance et une similitude par rapport à la mère. La femme est le premier foyer, le premier pays habité, le premier ancrage identitaire<sup>104</sup>. La figure de la mère représente, pour une femme, altérité et similitude,

---

<sup>102</sup> Aínsa, Fernando, *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*, Iberoamericana, Vervuert, 2006.

<sup>103</sup> « Descubrimos que nuestros recuerdos no son sólo nuestros y personales como creíamos, sino parte de un tiempo que nos impone los paradigmas de una memoria colectiva elaborada como un verdadero sistema de reconstrucción histórica y justificada del presente del que somos prisioneros, aunque no tengamos plena conciencia de ello. » [Notre traduction]

<sup>104</sup> Adrienne Rich. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: W. W. Norton & Co, 1976.

une ambiguïté qui génère des conflits et complexifie la quête identitaire<sup>105</sup>. Dans un univers littéraire où la voix qui raconte les souvenirs de la patrie fragmentée est la voix masculine, que se passe-t-il dans la quête identitaire de la génération des filles ?

Pour répondre à ces questions, le corpus de notre travail sera constitué de deux romans de deux écrivaines originaires d'Amérique latine : *Papi*, de Rita Indiana (2007) et *Escenario de Guerra*, de Andrea Jeftanovic (2011). Rita Indiana est née en République Dominicaine en 1977, une décennie après la chute de la dictature de Rafael Trujillo et Joaquin Balaguer. Pour sa part, Andrea Jeftanovic est née dans les années 1970, à l'apogée de la dictature chilienne imposée par Augusto Pinochet. Si les deux autrices ont grandi dans un contexte politique violent, elles ont surtout grandi avec une mère et un père qui avaient subi les ravages de la violence d'État infligée à leurs sociétés par les dictatures latino-américaines<sup>106</sup>. Ces deux écrivaines ont donc en commun une quête identitaire traversée par l'expérience de la mémoire familiale et les restes de la violence postdictature.

De nombreux travaux portent sur l'œuvre littéraire de Rita Indiana, la plupart en espagnol et quelques-uns en anglais. Parmi ceux-ci, soulignons ceux du professeur et chercheur argentin Juan Duchesne Winter (2017), qui portent sur deux éléments fondamentaux du roman à l'étude : l'écriture narrative comme spectacle et la figure du père comme substitution du patriarcat national. Soulignons également la contribution de la spécialiste en littérature caribéenne Rosana Díaz-Zambrana (2017), qui aborde le roman d'Indiana à titre d'alternative possible au roman du dictateur / de la dictature. L'autrice étudie l'image paternelle de *Papi* comme analogie du discours répressif et paternaliste emblématique du roman du dictateur<sup>107</sup>, alors que ce roman ne contient pas de tyran politique explicite. Évoquons enfin l'étude de Maja Horn (2014), professeure et chercheuse en culture

---

<sup>105</sup> Comme le proposent les auteures Nancy Chodorow (1978) et Luce Irigaray (1981).

<sup>106</sup> Même si nous le verrons en analysant le roman, disons tout de suite que le père d'Andrea Jeftanovic a également vécu la Seconde Guerre mondiale. Sa famille s'est exilée au Chili, où ils ont vécu plus tard sous la dictature de Pinochet.

<sup>107</sup> Le roman du dictateur ou *novela del dictador* est un genre littéraire latino-américain qui traite de la figure des dictateurs en tant que pères de la patrie. Comme nous l'avons dit auparavant, la plupart (sinon la totalité) des romans de ce genre ont été écrits par des hommes.

latino-américaine, *Still loving Papi*, qui s'inspire du roman pour penser la construction de la masculinité en République Dominicaine après le dictateur Rafael Trujillo.

Bien qu'il existe d'autres études sur l'œuvre d'Indiana, la plupart d'entre elles se concentrent sur la figure du père, la dictature et le langage musical de la narratrice, plutôt que sur la narratrice ou sur le fait que le roman a été construit à partir de l'expérience autobiographique-fictive de l'autrice. Si on tient compte du fait que Rita Indiana est née juste après la chute de la dictature dominicaine, que le roman apparaît comme un moyen, suivant les mots de l'autrice<sup>108</sup>, de se guérir de l'histoire et de la perte de son père, nous pouvons comprendre la portée de la figure de la fille, voire son pouvoir, et la place occupée par la mémoire dans le roman.

Un parcours différent se dégage des écrits d'Andrea Jeftanovic. L'autrice a elle-même travaillé sur la littérature de la *generación de los hijos*, dans *Hablan los hijos. Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea* (2011). D'ailleurs, *Escenario de guerra*, deuxième roman de notre corpus, a été publié la même année que l'ouvrage intellectuel *Hablan los hijos*. Dans cette étude, Jeftanovic analyse la représentation de l'enfance et du conflit familial en lien avec le conflit identitaire. L'un des points d'intérêt de ce travail vient du fait que l'autrice se penche sur d'autres écrivaines/écrivains de sa génération, filles et fils de personnes survivantes de la dictature chilienne d'Augusto Pinochet.

La chercheuse chilienne Pamela Higuera<sup>109</sup>, dans sa thèse sur le concept de mémoire dans le roman de Jeftanovic, met l'accent sur les thèmes de l'espace (surtout celui du voyage) et de l'enfance. L'autrice trouve chez Jeftanovic une posture liée à la perte et à la migration sans fin de la narratrice. En outre, Higuera remarque qu'il existe peu d'études sur le roman, à

---

<sup>108</sup> Dans une interview pour *El Mundo España*, Indiana raconte : « Mon père a été tué dans le Bronx, j'avais 12 ans. Il avait un restaurant, il avait fait quelque chose qui n'allait pas et ils sont venus pour recueillir la facture. Il était la personne que j'admirais le plus au monde ; il était un gangster, il se comportait comme un nouveau riche, il m'a rempli de cadeaux ... Mais je pensais que c'était pour son entreprise, il avait aussi un concessionnaire automobile... C'est quand je me suis retournée. » [Notre traduction] Disponible sur : <<https://bit.ly/2FRkXsR>>

<sup>109</sup> Pamela Elizabeth Higuera Pastene, « Memoria en Escenario de guerra de Andrea Jeftanovic », Santiago, Chile, Universidad de Chile, 2012.

l'exception de quelques critiques, et ce malgré les prix et la reconnaissance dont le roman a fait l'objet. À notre connaissance, aucune étude sur le roman n'a été publiée après celle de Higuera. Une critique du livre<sup>110</sup> a été publiée par Nelson Ramírez, en 2002, qui s'intéresse à la manière qu'a le roman d'explorer la guerre, l'auteur y voyant une métaphore du passé personnel de la narratrice où est accentué le lien avec la figure paternelle.

Dans les deux cas, les autrices sont reconnues pour la qualité et l'ampleur de leur travail littéraire ainsi que pour leur maîtrise du récit. Dans *Papi*, bien que la figure du père liée à la dictature ait été étudiée de façon récurrente, ce n'est pas le cas du personnage de la jeune fille, en quelque sorte négligé par l'analyse bien qu'il soit à l'avant-scène dans la personne de la narratrice. En outre, même si Indiana a elle-même affirmé que son roman était largement autobiographique, renvoyant du coup au thème de la mémoire, cette dimension a peu été explorée. Or, Indiana, à titre de narratrice émergeant après la dictature dominicaine, a souvent évoqué l'influence indirecte, sur elle, de la dictature. De cette identité construite à partir de la fiction, il reste encore beaucoup à explorer.

En ce qui concerne *Escenario de guerra*, bien que le thème de la mémoire y soit prépondérant, les études ont très peu analysé la figure du père. Aucune étude de ce roman ne porte sur les différentes manières de représenter la postmémoire ou le processus de recherche d'identité. Ajoutons enfin que, jusqu'au présent mémoire, aucune étude n'a comparé l'écriture des deux autrices.

Il nous semble important d'explorer cette écriture pour mettre l'accent sur les générations de filles et de fils de familles exilées, réfugiées, torturées ou assassinées. Nous estimons nécessaire de revisiter cette littérature qui raconte ce qui s'est passé après la grande blessure, ce qui est arrivé à la voix de celles/ceux qui aurait pu raconter leur histoire, mais qui ont grandi dans un contexte où parler faisait encore l'objet d'une peur apprise par leurs familles.

---

<sup>110</sup> Nelson Ramírez, « Andrea Jeftanovic: Escenario de guerra », LUCERO, 13 (1), University of California at Berkeley, 2002. Disponible sur: <<https://escholarship.org/uc/item/75f9d7zr>>.

## CHAPITRE II

### PÈRE, MÈRE PATRIE ET PERTE DANS *PAPI*, DE RITA INDIANA

*Lo malo de la gran familia humana  
es que todos quieren ser el padre*<sup>111</sup>.  
Mafalda

Le présent chapitre analyse la quête identitaire racontée dans le roman *Papi*. Il se divise en trois parties. La première partie s'intéresse à la représentation de la relation entre le père et la fille et à l'ambivalence que porte une figure paternelle construite autour du contraste entre violence et générosité. Dans la deuxième partie, nous aborderons le rôle de la figure maternelle par opposition à la figure paternelle, le père et la mère étant deux personnages conflictuels dans la construction identitaire de la narratrice. Enfin, dans la troisième partie de ce chapitre, nous présenterons la postmémoire comme une sorte de fantôme qui traverse l'écriture de Rita Indiana. La narratrice et protagoniste, qui retourne dans le passé pour reconstruire son histoire à partir de ses souvenirs, témoigne dans ce roman non seulement du lien paternel, mais de la blessure d'une dictature et de ses conséquences sur la famille et sur les femmes.

*Papi*, de Rita Indiana est un roman autobiographique narré à la première personne. L'histoire s'échelonne entre la jeunesse de la narratrice pendant la période de la dictature trujilliste en République Dominicaine (1930-1961) et la chute chimérique de cette dictature qui va déboucher sur un autre gouvernement tout aussi répressif. Mais le roman ne porte pas seulement sur la dictature. Le roman décrit une quête identitaire en explorant les liens de la narratrice avec son père et sa mère. *Papi* figure parmi les œuvres littéraires principales d'Indiana. Le roman présente une jeune narratrice, une fille *esperpéntica*<sup>112</sup> qui passe de

---

<sup>111</sup> « Le revers de la grande famille humaine, c'est que tout le monde veut être le père. »  
[Notre traduction]

<sup>112</sup> Nous avons choisi ce mot pour présenter la narratrice car le mot est récurrent pour la décrire dans les textes portant sur le roman dans le monde latino-américain. Ainsi, le mot est conservé en espagnol,

l'enfance à l'adolescence, pendant qu'elle raconte la vie de son père et, parallèlement, la sienne. Elle habite avec sa mère et elle attend son père, un gangster dominicain qu'elle idolâtre, même si sa présence dans sa vie est instable – séparé de sa femme, il partage avec elle la garde de la narratrice. La vie de la jeune fille se déroule en alternance entre la maison où elle vit avec sa mère, sa grand-mère Cili et ses tantes, et les voyages qu'elle fait avec son père, où les aventures stimulent son imagination mais souillent souvent aussi ses souvenirs.

Le roman commence avec l'enfance d'une petite fille sans nom qui raconte comment elle attend son père; il prend fin avec l'adolescence de cette fille, qui coïncide avec la mort (incertaine) du père, le deuil lié à cette perte, ainsi que la maladie de la mère. Au cours du roman, la fille relate la remise en question de son orientation sexuelle et identitaire, une remise en question influencée par la figure de son père, et ce malgré son absence. La narratrice aborde plusieurs événements qui ont un impact sur elle, parmi lesquels des affaires illégales liées à la violence, la pauvreté extrême de sa grand-mère et de sa famille, la pauvreté présente dans les rues, la transition politique, la corruption ambiante et, aussi, l'effervescence musicale et culturelle du pays dans les années 80. Le *Papi* du titre apparaît, disparaît et réapparaît, débordant d'argent étranger et de voitures, de petites amies et de cadeaux pour tout le monde. Les noms des rues qu'évoque la jeune fille, la description qu'elle fait des sculptures et des lieux laisse entendre qu'il s'agit de la ville de Santo Domingo, située en République Dominicaine, à l'époque de la dictature et de la postdictature<sup>113</sup>.

---

car il n'y a pas de traduction exacte en français. Le *esperpento* est un genre littéraire des années 1920, associé à Ramón María del Valle-Inclán. Le concept fait allusion à un langage qui déforme systématiquement la réalité, renforçant le ton grotesque et déchirant, dans un jeu de cynisme brillant, astucieux et rapide. L'adjectif qui en est issu désigne celui qui sait très bien où il se trouve, mais qui décide de parler de manière délirante ou détachée de la réalité. Le mélange d'un langage onirique – plus proche du cauchemar que du rêve – avec la caricature et une tournure colloquiale est typique du personnage *esperpéntico*. Quand une fille qui raconte une réalité postdictatoriale où son père est un mafieux et le monde autour d'elle bouge si vite, l'emploi de cet adjectif est inéluctable.

<sup>113</sup> Vers la fin du roman, la narratrice nomme à Joaquín Balaguer, qui a été président de la République Dominicaine pendant trois périodes : 1960-1962, 1966 à 1978 et de 1986 à 1996. Rita Indiana pourrait parler de l'une de ces trois périodes pendant son roman.

Pendant la Fête du livre de Madrid de 2019, l'écrivaine Rita Indiana a donné une conférence sur la liberté des femmes. Dans cette présentation, l'autrice a qualifié<sup>114</sup> l'écriture des femmes en République Dominicaine (pays dont elle est originaire) comme un lieu d'émancipation, une manière de se manifester, de communiquer en marge des discours conservateurs :

L'impartialité est impossible, mais écrire, c'est pouvoir contempler l'humanité de quelqu'un qui a commis un crime et saisir cette peur, cette colère que l'on a peut-être contre cette personne ou ce que l'on peut ressentir contre quelqu'un qui a commis quelque chose d'aussi grave [...]. Un meurtrier peut aussi être un bon père ; un être humain<sup>115</sup>.

Dans la même entrevue, Indiana affirme que l'écriture permet de contempler l'humanité en posant une distance nécessaire entre l'auteure et l'histoire qu'elle souhaite raconter. L'écrivaine insiste sur la complexité humaine, une posture qui reflète la tendance de l'autrice à explorer l'intimité.

#### *La dictature dominicaine*

La République Dominicaine a subi une dictature de 31 ans (1930-1961) aux mains du général Rafael Trujillo. En 1930, le pays connaît une crise qui débouche sur une révolte contre le gouvernement de Horacio Vázquez – il finit par démissionner. Immédiatement, le général Trujillo présente sa candidature et utilise son pouvoir au sein des forces armées pour assurer sa victoire.

Le gouvernement de Rafael Trujillo s'est montré particulièrement sanglant et répressif tout en tentant de former un culte autour de la personnalité du dictateur. Trujillo, caractérisé par une personnalité narcissique, était présenté par son gouvernement et par les médias comme étant « le père de la patrie ». Les portes de chaque maison devaient porter la photo du

---

<sup>114</sup> Cette conférence a été enregistrée par nous pendant la 78<sup>e</sup> Fête du livre de Madrid. La conférence a eu lieu le 8 juin 2019 entre 11h et 12h.

<sup>115</sup> « La imparcialidad es imposible, pero escribir es poder contemplar la humanidad de alguien que ha cometido incluso un crimen y poder penetrar ese miedo, esa rabia tal vez que uno tiene contra esa persona o lo que uno puede sentir contra alguien que cometido algo así de grave [...]. Un asesino puede ser también un buen padre; un ser humano. » [Notre traduction]

dictateur, les rues devaient avoir des affiches avec son nom et son image, et même les égouts. C'était comme si Trujillo était omniprésent.

Comme de nombreuses dictatures en Amérique latine, celle de la République dominicaine était protégée par les États-Unis<sup>116</sup>. Mais à la fin des années 1960, les relations entre ces deux pays ont tourné au vinaigre et, peu à peu, le pouvoir de Trujillo s'est affaibli. À cette époque, une attaque était prévue contre lui. Les États-Unis, jusqu'au dernier moment, par l'intermédiaire de la CIA, ont soutenu la rébellion contre le dictateur, pour ensuite retirer leur soutien au dernier moment, lors de l'attaque. Dans tous les cas, le dictateur a été assassiné en 1961. Toutefois, son fils Ramfis Trujillo est resté au pouvoir pendant un peu moins d'un an, protégeant son héritage et ses fidèles. Ramfis s'est exilé en Europe sous la pression nationale et internationale pour sa démission. Joaquín Balaguer a poursuivi plus tard son mandat, perpétuant le style de gouvernement de Trujillo.

## 2.1 « Mon *papi* est mieux que le tien » : l'idéalisation de la figure paternelle

### 2.1.1 Le dictateur du foyer et le pouvoir hyperbolique

C'est dans ce contexte que Rita Indiana installe l'histoire de *Papi* : une culture marquée par l'héritage de la dictature dominicaine, mais aussi par les conséquences de la privatisation de l'économie, décision qui a aggravé les inégalités sociales. Par conséquent, le roman est souvent considéré comme un roman sur la dictature<sup>117</sup>. Toutefois, il y a des raisons d'en douter. Le professeur et chercheur argentin Juan Duchesne Winter<sup>118</sup> décrit *Papi* comme un délire circulaire qui « [...] trouve son réalisme dans l'irréalité même à laquelle son discours échappe à peine » ; ce discours évolue « autour de la figure du père [...], une tautologie

---

<sup>116</sup> Comme nous l'avons vu précédemment avec le cas de l'opération Condor.

<sup>117</sup> Dans la littérature hispano-américaine, le *roman du dictateur* (*novela del dictador*) ou de la dictature est une sorte de genre littéraire. Pour qu'un roman soit considéré dans ce genre, il doit parler du contexte d'une dictature, dénoncer l'autoritarisme et aborder le tissu humain du personnage du dictateur. A ce propos, ce genre a fait partie de l'essor littéraire latino-américain, comme nous l'avons vu précédemment, et s'est concentré sur « les pères de la patrie ».

<sup>118</sup> Juan Duchesne Winter, « *Papi*, la profecía (espectáculo e interrupción en Rita Indiana Hernández) », en Fernanda Bustamante E. (Ed), *Archivos*, Santo Domingo-Berlin, Ediciones Cielonaranja, 2017, p. 79-102.

flottante qui annule l'immanence patriarcale du *nomos*<sup>119</sup> ». La structure circulaire de *Papi* contraste avec la littérature de la dictature<sup>120</sup>. Tout d'abord, selon Duchesne<sup>121</sup>, le roman de Rita Indiana vient contredire l'interprétation traditionnelle de l'autorité proposée dans les textes rattachés au genre du roman du dictateur. En ce sens, le roman appartient plutôt à la littérature de la *generación de los hijos*<sup>122</sup> : il se concentre non pas sur la dictature, mais sur les vestiges de la dictature à travers des souvenirs de moments vécus dans le foyer familial.

Dès le début, le roman révèle une quête introspective. L'*incipit* de *Papi* est l'extrait d'un dialogue tiré d'une télésérie des années 1980, *Knight Rider*<sup>123</sup>, dialogue entre les personnages de Michael et KITT. Le premier dit : « *You know, you are about as much fun as a divorce... which is not a bad idea.* » La seconde répond : « *I want custody of me.* » Ainsi, Indiana nous annonce un désir permanent : la garde de soi.

Au fur et à mesure que nous progressons dans le roman, nous découvrons que la narratrice est une enfant solitaire et abandonnée. Vers le milieu de *Papi*, nous nous apercevons que la narratrice n'a que huit ans et que, même si elle continue de grandir, c'est le seul âge qu'elle donne comme référence à la deuxième moitié du livre. La structure temporelle ne correspond pas à un temps linéaire : *Papi* se construit au fur et à mesure du récit de la narratrice, entrecoupé de bribes de souvenirs et d'idées qui se chevauchent. Comme Duchesne le souligne, la narratrice bouscule la structure de l'histoire comme si elle sautait dans le temps, suivant la résurgence désorganisée de ses souvenirs.

---

<sup>119</sup> « Un delirio circular que como tal cifra su realismo en la irrealidad misma dentro de la cual rota su habla sin apenas asomo de escape [...], entorno a la figura del padre [...], tautología flotante que anula la inmanencia patriarcal del *nomos*. » [Notre traduction] *Ibid.*, p. 79.

<sup>120</sup> Voir sections 1.2 et 1.4.

<sup>121</sup> *Op. Cit.*

<sup>122</sup> Voir section 1.2.

<sup>123</sup> La série a été très aimée par les adolescents de l'époque. Michael Knight, le personnage principal, est un policier victime d'une embuscade qui l'ayant défiguré. Il est sauvé et son identité est altérée. Sa voiture, KITT, connaît également ce destin et devient une voiture fantastique. Incidemment, il y a aussi un personnage qui répare la voiture, Bonnie, la première femme mécanicienne de l'histoire de la télévision.

Tout d’abord, tu dois comprendre l’histoire derrière l’aventure. Une bonne connaissance de l’histoire avant de commencer le jeu rendra ton aventure plus riche. Il est important d’appréhender la relation entre *papi*, ses associés, la famille et le seigneur de toutes les obscurités, mieux connues sous le nom de petites-amies<sup>124</sup>.

La narratrice avertit la lectrice ou le lecteur : pour comprendre sa propre histoire – qui est un jeu et une aventure –, il faut appréhender la relation entre la narratrice et son père. De son point de vue, son père est extraordinaire et immortel. S’il est affectueux<sup>125</sup>, il exige toutefois en retour une obéissance constante<sup>126</sup>. Son père est tout-puissant, comme l’illustre l’extrait suivant :

C’est la seule chose qu’on entend. *Papi* et ses partenaires en train de tout se distribuer, des billets de mille, des billets de loterie gagnants, des montres, des chaînes, couvertures en plastique pleines de vêtements en or, des tire-bouchons de la marque Porsche, un milliard de pesos en billets de cinq, one for you one for me, la petite monnaie, ils la jettent souvent dans les buissons<sup>127</sup>.

La jeune fille est attentive aux affaires de son père et se fait ainsi une place dans son monde. C’est là qu’elle trouve un père généreux, qui « amène des voitures, des gens célèbres, des gens qui veulent investir dans le pays. Et les gens lui apportent des cadeaux [...] ; des gens pauvres et puants de son passé que *papi* m’a présentés [...]»<sup>128</sup>. Le père agit comme un homme du peuple, une sorte de personnage politique ou messianique qui aide les moins fortunés et qui offre des cadeaux à tous. C’est en tenant compte de ces détails que la critique

---

<sup>124</sup> « Primero, debes entender la historia detrás de la aventura. Un buen conocimiento de la historia antes de empezar el juego hará tu aventura más rica. Es importante aprehender la relación entre papi, sus socios, la familia y el señor de todas las oscuridades conocido como las novias. » Rita Indiana, *Papi*, Madrid, Periférica, 2007, p. 121. [Notre traduction]

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>127</sup> « Eso es lo único que se oye. Papi y sus socios repartiéndoselo todo, billetes de mil, billetes premiados de la Lotería, relojes, cadenas, fundas de plástico llenas de prendas de oro, sacacorchos marca porsche, mil millones de pesos en billetes de a cinco, one for you one for me, el menudo se lo echan a las matas. » *Ibid.*, p. 85. La traduction l’adaptation sont de nous. Jeter quelque chose dans les buissons signifie qu’on le jette à la poubelle. C’est de l’argent sans importance, sans valeur.

<sup>128</sup> « trae carros, gente famosa, gente que quiere invertir en el país. Y la gente le trae regalos [...] ; gente pobre y jedionda de su pasado que papi me presentaba [...] » *Ibid.*, p. 89. [Notre traduction]

Rosana Díaz-Zambrana<sup>129</sup> affirme que la figure paternelle, présente dans ce roman, « érige un modèle du père qui pourrait s'insérer dans le cadre populiste du récit du dictateur tout en créant une version nouvelle des formes du paternalisme caribéen<sup>130</sup> ».

Dans l'étude *Poética de la dictadura: el poder de las palabras en la Era de Trujillo*, l'écrivain et chercheur dominicain Médar Serrata<sup>131</sup> affirme que le dictateur Trujillo était, lui aussi, fondamentalement paternaliste. Serrata note que le projet politique du dictateur a « transform[é] le jeune *caudillo*<sup>132</sup> en un héros aux dimensions épiques »<sup>133</sup>. Serrata décrit l'ère de Trujillo comme l'ère de « l'épopée trujilliste », quand le dictateur s'est mis en charge de trouver une communauté d'écrivains, de poètes et d'intellectuels pour construire et institutionnaliser son histoire, de manière à ressembler à un Messie. Conscients des actes répressifs et violents du dictateur<sup>134</sup>, ces écrivains se sont chargés de l'exalter et de lui conférer des caractéristiques démesurément positives, en portant cette exagération jusqu'à l'absurde.

Il y a donc un parallèle entre l'image construite du dictateur Trujillo pendant son mandat et celui de *Papi* fait par Rita Indiana. La narratrice de *Papi* exalte son père. La glorification de la figure masculine paternelle qu'on lit dans *Papi* se révèle très proche du culte de la

---

<sup>129</sup> Rosana Díaz-Zambrana, « ¿Una alternativa a la novela del dictador?: Paternalismo, nación y postmodernidad en *Papi* de Rita Indiana Hernández » en Fernanda Bustamante E. (Ed). *Archivos*, Santo Domingo-Berlín, Ediciones Cielonaranja, 2017, p. 103-115.

<sup>130</sup> « [...] erige un modelo del padre que podría insertarse en el marco populista de la narrativa del dictador a la vez que reelabora una visión *sui generis* de las formas del paternalismo caribeño ». *Idem*. La traduction et adaptation sont de nous.

<sup>131</sup> Médar Serrata. 2011. *Poética de la dictadura: El poder de las palabras en la Era de Trujillo*. País Cultural. 30 6.12 : 64-77, 2011, p. 64.

<sup>132</sup> Nous avons décidé de garder le mot en espagnol car, dans le contexte hispanophone, le *caudillo* n'est pas un simple patron, mais un patron politique, militaire et/ou idéologique. Ce terme a été utilisé en espagnol comme traduction du mot en allemand « *führer* », ainsi que pour désigner les dictateurs d'origine militaire tels que Francisco Franco ou, évidemment, Trujillo.

<sup>133</sup> « Transformar al joven caudillo en un héroe de proporciones épicas. » *Op. Cit.* [Notre traduction]

<sup>134</sup> Selon *TeleSurTV* (2019), plus de 50 000 personnes ont été assassinées sous le régime de Trujillo, dont 17 000 Haïtiens qui vivaient en République dominicaine dans la « Matanza del Perejil » en 1937. En outre, il était responsable du meurtre des trois sœurs militantes politiques Minerva, Patria et Maria Teresa Mirabal, ou ses fameuses tentatives d'assassinat du président du Venezuela, Rómulo Betancourt. Disponible sur : <<https://tinyurl.com/urxr6jh>>.

personnalité dont a été l'objet la figure du dictateur dans la littérature produite pendant son mandat. Papi apparaît alors aux yeux de la narratrice comme une sorte de dictateur du foyer à qui il faut obéir. Díaz-Zambrana voit dans ce paternalisme « l'hyperbole, l'omnipotence, la masculinisation, l'ambiguïté<sup>135</sup> ». En effet, cette omnipotence, ce caractère hyperbolique et hyper-masculin est représenté dans chaque rencontre que la narratrice a avec son père. Quand la narratrice monte dans les voitures luxueuses de *papi*, elle remarque : « Nous faisons une très longue promenade qui se termine presque toujours chez une petite amie toujours plus fessue que la précédente et qui a plus de chaînes en or<sup>136</sup>. » Dans le cas des représentations du père, comme nous le verrons tout au long du roman, les petites-amies et les chaînes en or représentent également des possessions sur la même échelle de valeur. Ces rares promenades avec son père sont saturées d'excès, ce qui renforce la figure hyper-masculine et puissante. S'il l'emmène en promenade, c'est seulement pour satisfaire ses propres projets et désirs. À une occasion, *papi* prend la narratrice avec lui, lui permettant de le voir jouer et parier avec ses amis mafieux : « Je suis optimiste, dit *papi* au vieux Cubain en se mettant un cure-dents dans la bouche et je demande à *papi* ce qu'il veut dire par optimiste et il me dit, en léchant de la sauce aigre-douce d'un doigt, ce qu'optimiste veut dire c'est d'être un fils de pute<sup>137</sup>. » L'optimisme de *papi* est interprété comme un acte de domination sur les autres. La narratrice suit de près ces événements, et même si elle pourrait être déçue par ces promenades particulières avec son père, elle se soumet parce qu'il est présent. La présence de *papi* est si rare qu'elle doit être appréciée, peu importe les circonstances.

Pour le critique littéraire Juan Gelpí, dans cette représentation de l'autorité, « [...] le père met les membres de la société dans la position d'enfants appartenant à une position

---

<sup>135</sup> « la hipérbole, la omnipotencia, la masculinización, la ambigüedad ». Rosana Díaz-Zambrana, « ¿Una alternativa a la novela del dictador? Paternalismo, nación y postmodernidad en *Papi* de Rita Indiana Hernández » en Fernanda Bustamante E. (Ed), *Archivos*, Santo Domingo-Berlín, Ediciones Cielonaranja, 2017, p. 103.

<sup>136</sup> « Damos una vuelta muy larga que casi siempre termina en casa de una novia suya que es siempre más culúa que la anterior y con más cadenas de oro ». Rita Indiana, 2007 *Papi*, Madrid, Periférica, 2007, p. 52. [Notre traduction]

<sup>137</sup> « Me siento optimista, le dice papi al cubano más viejo metiéndose una picadera en la boca y yo le pregunto a papi que qué significa optimista y él me dice, lamiéndose la salsa agridulce de un dedo, que optimista significa ser un hijo de puta. » *Ibid.*, p. 76. [Notre traduction]

inférieure<sup>138</sup>». L'autorité toute-puissante du père vient de la subordination de ses partenaires, mais aussi de sa fille, qu'il emmène avec lui pour qu'elle le voit faire et puisse ainsi mesurer la différence hiérarchique qu'il y a entre son père et les autres. Cette prise de conscience forcée de la fille a l'allure d'un rituel d'imitation et de division : la fille n'est pas comme sa mère, puisque la mère ne participe pas à ces aventures. De plus, en raison de son style de vie, *papi* ne connaît pas le manque ou les besoins, contrairement au reste de la famille, féminine pour la plupart. Un contraste que remarque la narratrice, et qui l'engage à refuser de devenir comme elles ou de s'identifier à elles : « [...] si *papi* a tellement d'argent, Cili devrait mener un autre style de vie, une maison avec plus de lits et plus de téléviseurs<sup>139</sup> ». En effet, Cili, la grand-mère de la narratrice, habite dans une petite maison, et sa mère, même si *papi* fait des affaires dans l'industrie automobile, n'a pas de voiture : « [...] parce que maman n'a pas de voiture, maman ne peut même pas en conduire une et elle m'envoie à l'école en bus<sup>140</sup> ». L'inégalité entre les personnages féminins, surtout entre sa mère et son père, est, pour la fille, impossible à ignorer. Bien que le père déborde de pouvoir et de richesse, sa famille proche n'en tire aucun profit.

La fille n'est pas non plus comme les maîtresses de *papi*, car celles-ci sont remplaçables tandis qu'elle est bien la seule fille légitime du père. Mais elle n'est en aucun cas comme son père non plus, car il ne lui permettra pas de l'imiter.

### 2.1.2 La fille de la dictature n'a pas de nom

L'un des actes les plus frappants de la dictature trujilliste a été, malgré le gouvernement clairement patriarcal, de modifier la constitution du pays pour accorder aux femmes les mêmes droits politiques et « presque » les mêmes droits civils que ceux détenus par les hommes. Ainsi, alors que le dictateur était connu pour être un agresseur sexuel, il a facilité le

---

<sup>138</sup> « Entre sujetos, uno de los cuales se constituye en 'superior' al relegar al otro, o a los otros, a la categoría de 'subordinados', al mismo tiempo que el padre coloca a los miembros de la sociedad como niños pertenecientes a una posición inferior. » Juan Gelpí, *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, La Editorial Universidad de Puerto Rico, 2005, p. 12 [Notre traduction]

<sup>139</sup> « [...] si *papi* tiene tanto dinero, ya Cili debería llevar otro estilo de vida, una casa con más camas y más televisores. » Rita Indiana, *Papi*, Madrid, Periférica. 2007, p. 51. [Notre traduction]

<sup>140</sup> « [...] porque mami no tiene carro, mami ni siquiera puede manejar uno y me manda a la escuela en la guagua ». *Ibid.*, p. 95. [Notre traduction]

droit de vote pour les femmes, et ce tout en se maintenant à la tête d'un système politique patriarcal fondé sur la peur. Le droit de vote des femmes n'était ainsi qu'une apparence de progrès social par l'entremise de laquelle il assurait sa place au pouvoir. Les femmes, sous le mandat de Trujillo, étaient donc comme des petites filles sous sa garde (comptant parmi les enfants du père, comme le reste des citoyens) et comme des objets sexuels disponibles pour son divertissement. De la même façon que dans *Papi*, la dictature de Trujillo a instauré « une corrélation directe entre la bienveillance du dictateur et la nature violente de son pouvoir<sup>141</sup> »; dans le roman de Rita Indiana, pour que *papi* reste puissant, il faut se subordonner à lui et reconnaître sa toute-puissance.

Selon Gelpí, le discours paternaliste est celui où le locuteur « ressemble à un père et place les autres membres de la société dans la position inférieure d'enfants figurés<sup>142</sup> ». *Papi* et Trujillo, ainsi que Balaguer plus tard, correspondent à cette description, et bien que *Papi* n'ait pas d'autre nom, il partage des traits de personnalité avec le « bienfaiteur ». En outre, Gelpí voit dans la rhétorique paternaliste une référence fréquente « aux relations familiales, sa métaphore fondamentale étant d'assimiler la nation à une grande famille<sup>143</sup> ». Et la narratrice en est la preuve : pour que *papi* ne l'abandonne plus, la jeune fille embellit son image; ce faisant, elle soumet son existence à celle de son père. Pour être femme dans le monde gouverné par le père, il faut choisir entre être la petite fille et être l'objet sexuel. La narratrice n'a d'autre choix que de rester l'enfant de *papi*.

Mais la narratrice soupçonne qu'elle n'est pas sa seule fille. Elle affirme que son père a des enfants partout. À la mort de *papi*, lorsqu'elle se promène avec sa grand-mère, elle décrit qu'il y a des files de femmes et d'enfants à l'extérieur du palais du gouvernement de la ville qui prétendent être la famille de *papi* et qui cherchent une récompense ou un héritage. Toutefois, cela ne la désole pas, car elle reconnaît également être la seule famille légitime de

---

<sup>141</sup> « [...] una correlación directa entre la benevolencia del dictador y la naturaleza violenta de su poder ». Juan Gelpí, *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, La Editorial Universidad de Puerto Rico, 2005, p. 6. [Notre traduction]

<sup>142</sup> « Se ve como padre y coloca a otros miembros de la sociedad en una posición inferior de niños figurados. » *Ibid.*, p. 6. [Notre traduction]

<sup>143</sup> « A las relaciones familiares, y su metáfora fundamental consiste en equiparar a la nación con una gran familia. » *Ibid.*, p. 13. [Notre traduction]

son père. Comme dans le cas de Rafael Trujillo, qui a également eu des enfants illégitimes à la suite du viol de jeunes femmes au cours de son mandat, *papi* ne reconnaît personne d'autre qu'elle comme étant sa fille<sup>144</sup>. Avec cette légitimation, la fille a une place dans le monde patriarcal construit par son père, même si ce monde ne semble pas idéal et bien qu'elle n'en héritera pas.

Néanmoins, pour avoir accès à ce monde de pouvoir que *papi* a construit aux yeux de la narratrice, il faut faire preuve de cruauté, comme lui :

[...] Et j'ouvre la porte et j'arrive avec mon poignet levé pour montrer au joufflu ma montre, mais le joufflu est par terre et *papi* essaie de le réveiller avec un coup de pied dans la tête tout en nettoyant son arme avec une lingette Donald Duck qui était la dernière chose que nous avons achetée. [Et *papi*] assied le joufflu au volant de sa Cadillac et il met le pistolet dans sa main, l'embrasse sur le front et ferme la porte<sup>145</sup>.

La fille, bien qu'innocente et indulgente avec le père, est capable de percevoir la violence qu'il exerce. Toutefois, l'amour pour son père prévaut. Ce paradoxe est manifeste quand elle décrit son attente sous le porche quand son père arrive lui rendre visite :

Papi est comme Jason, de Vendredi 13. Ou comme Freddy Krueger. Plus comme Jason que comme Freddy Krueger. Quand on l'attend moins, il apparaît. Parfois, j'entends même la petite musique terrifiante et je suis très heureuse parce que je sais que ce pourrait être lui qui viendra. La petite mélodie, c'est parfois maman qui dit que *papi* vient de l'appeler pour dire qu'il vient me chercher pour m'emmener à la plage ou faire des achats. [...] *Papi* est juste au coin. Mais on ne peut pas s'asseoir et l'attendre parce que cette façon de mourir est plus longue et plus douloureuse<sup>146</sup>.

<sup>144</sup> Bien que Rita Indiana n'ait fait aucun commentaire et qu'il n'y ait aucune indication d'un lien explicite, il est intéressant de mentionner l'existence de Flor de Oro Trujillo, la seule fille légitime du dictateur, avec qui il avait une relation intense et particulière.

<sup>145</sup> « Y abro la puerta y ya llego con la muñeca levantada para enseñarle al gordito mi reloj, pero el gordito está en el suelo y papi trata de despertarlo con una patada en la cabeza mientras limpia su pistola con una toallita del pato Donald que fue lo último que compramos. [Y papi] sienta al gordo al volante de su Cadillac le pone la pistola en la mano, le da un besito en la frente y cierra la puerta. » Rita Indiana, *Papi*, Madrid, Periférica, 2007, p. 108-109.

<sup>146</sup> « Papi es como Jason, el de *Viernes trece*. O como Freddy Krueger. Más como Jason que como Freddy Krueger. Cuando una menos lo espera se aparece. Yo a veces hasta oigo la musiquita de terror y me pongo muy contenta porque sé que puede ser él que viene por ahí. La musiquita es a veces mami que dice que papi llamó y que viene a buscarme para llevarme a la playa o de compras. [...] Papi está a la vuelta de la esquina. Pero una no puede sentarse a esperarlo porque esa muerte es más larga y dolorosa. » *Ibid.*, p. 9-10. [Notre traduction]

Le roman décrit *papi* comme un monstre violent, à l'image de ceux qui habitent les films d'horreur américains. Par le biais de cette comparaison, la jeune fille explique comment l'arrivée de son père à la maison est en suspens et l'attente de la narratrice va *in crescendo*. Ainsi, *papi* est plus présent dans la tête de sa fille que dans la vie réelle : elle crée un univers où le père imaginé donne son sens au monde. Pour cette raison, l'attente est douloureuse, au point où l'on craint que la mort puisse arriver avant *papi*. La narratrice d'Indiana se résigne :

La meilleure chose à faire est de faire d'autres plans [...] ou même de faire une promenade, un jeu qui a été inventé par maman et qui s'appelle : si papa t'aime, il te trouvera. Mais Jason en sait plus que cela et il disparaît pendant des mois, voire des années, jusqu'à ce que j'oublie son existence. La musique terrifiante est identique au son de papa qui klaxonne depuis sa voiture et moi qui dévale les escaliers quatre à quatre pour qu'il me transforme en viande hachée le plus vite possible<sup>147</sup>.

La narratrice sait que la meilleure chose à faire est d'inventer une autre vie où son père n'existe plus. Mais pour la fille, ce père absent est toujours présent, il finit toujours par revenir. La narratrice, avide de le voir, admet qu'elle souhaite que son père la réduise une fois pour toutes en viande hachée (comme Jason) ; elle attend que son père la détruise pour que cesse le cauchemar de l'attente.

La mère, pour combler l'absence, cherche à modifier les termes de l'attente : à lui de te chercher, propose-t-elle. La mère vient s'opposer à ce père tout-puissant et éternellement attendu. Tandis que la fille veut attendre son père à la porte, la mère veut faire sortir sa fille de la maison, l'emmener ailleurs ; elle veut lui montrer un autre monde où le père ne la trouvera plus. Lorsque la jeune fille s'installe dans le souvenir et l'affirmation imaginaire d'un père affectueux, la mère lui propose autre chose, mais cette option n'est pas encore possible pour la narratrice qui choisit de ne pas bouger du porche.

La figure du père devient, dans les yeux de la narratrice, une forme de Messie qui un jour reviendra. Mais si la jeune fille pardonne au père son absence, le justifiant de mille et une façons imaginaires, le reste de la famille ne pardonne pas :

---

<sup>147</sup> « Lo mejor es hacer otros planes [...] o incluso salir a pasear, que es un juego que se inventó mami y que se llama : si papi te quiere, que te encuentre. Pero Jason sabe más que eso y desaparece por meses y hasta años, hasta que a mí se me olvida que existe, entonces la musiquita de terror es el mismo papi dando bocinazos desde su carro y yo bajo los escalones de cuatro en cuatro para que él me vuelva carne molida lo más pronto posible. » *Ibid.*, p. 10. [Notre traduction]

Mais ce qui fait le plus ressembler *papi* à Jason, ce n'est pas le fait qu'il apparaît quand on l'attend le moins, mais qu'il revient toujours. Même s'ils le tuent. Lorsque *papi* est parti pour la première fois aux États-Unis avec une Cubaine qui ne voulait pas que *papi* envoie de l'argent à qui que ce soit, ma grand-mère Cili a dit : il est mort pour moi. Et quand *papi* a dit à maman qu'il allait se remarier, mais pas avec elle, maman a dit : tu es mort pour moi. Et je pense qu'une fois que *papi* m'a laissée en plan, je l'ai appelé au téléphone et je lui ai dit : j'espère que tu mourras. Et j'imagine que beaucoup d'autres personnes ont souhaité sa mort<sup>148</sup>.

La comparaison que la narratrice établit entre *papi* et le personnage de film d'horreur est donc en lien étroit avec l'immortalité que la fille attribue à son père : les femmes de la famille l'ont assassiné symboliquement ou l'ont condamné à mort ; même elle, en attendant son père, lui a souhaité le même sort. Mais *papi* revient toujours, malgré ce désir des femmes de la famille qui, fatiguées d'attendre, veulent sa mort. Ainsi, *papi* est à la fois le rêve et le cauchemar qui font écran à la réalité.

La chercheuse et psychanalyste argentine Silvia Tubert souligne la présence de l'acte parricide chez les personnages féminins de la littérature<sup>149</sup>. Elle explique que l'absence du père, et le fait qu'il manque à sa fille, permet de représenter, sans excès de culpabilité, l'émergence de l'envie parricide chez l'enfant. Tubert explique :

Cette séparation du père donne lieu à l'expérience d'un « je » amoureux, dont l'absolutisme se conjugue avec l'autre sexe : les parents sont enterrés, les liens familiaux sont cédés aux conjoints, l'espace privé restreint la tyrannie virtuelle du public, le féminin restreint la tyrannie du masculin [...] ; l'acceptation de la mort des parents

---

<sup>148</sup> « Pero en lo que más se parece Papi a Jason no es en que se aparece cuando una menos lo espera, sino que vuelve siempre. Aunque lo maten. Cuando papi se fue la primera vez para los Estados Unidos con una cubana que no quería que papi le mandara dinero a nadie, mi abuelita Cili dijo: está muerto para mí. Y cuando papi le dijo a mami que se iba a casar de nuevo, pero no con ella, mami dijo: te me moriste. Y yo creo que una vez que papi me dejó esperando yo lo llamé por teléfono y le dije : ojalá te mueras. Y me imagino que muchas otras gentes le deseaban la muerte. » *Ibid.*, p. 10-11. [Notre traduction]

<sup>149</sup> L'autrice prend des exemples dans différentes œuvres de la littérature classique espagnole, comme le théâtre de Corneille. Par exemple, elle reprend l'analyse d'Hélène Merlin avec *El Cid* où, explique Tubert, le personnage de Jimena est potentiellement parricide car elle a un désir propre, au-delà de celui de son père pour elle. Tubert reprend également le mythe de *Don Juan*, où la figure de la mère prend place. Tubert saute également à d'autres représentations contemporaines, où elle analyse, par exemple, la figure de Borges, Barnes et Verdi.

conduit à renoncer au temps cyclique de la vengeance et du parricide pour établir un temps historique et politique praticable<sup>150</sup>.

L'autrice aborde le parricide comme un désir, depuis l'espace privé, de renverser la tyrannie manifeste dans l'espace public, le féminin renversant ainsi le masculin. Pour Tubert, ce désir exprime la volonté d'en finir avec le patriarcat pour laisser place à un autre possible historique et/ou politique.

Mais, pour briser le temps cyclique de la vengeance dont parle Tubert, il est nécessaire que les figures sacrées de l'autorité disparaissent, parmi lesquelles, la figure paternelle omnipotente. Dans le cas de *papi*, la mort hante sa silhouette aux yeux de la narratrice. L'auteur Juan Duchesne Winter<sup>151</sup> suggère que *papi* est « un mort, un meurtrier transsubstantié en une image reproduite en boucle, à l'infini [...], sa réapparition sans fin est le seul type de mort qu'il envisage<sup>152</sup> ». Ainsi, la répétition du nom de *papi*, signifiant désignant le père de la narratrice, évoque par la même occasion le Père hégémonique du système : le patriarcat. Duchesne Winter explique que l'ambiguïté du mot « *papi* » permet des subtilités dans l'expression. En effet, « *papi* » signifie indistinctement le père, l'amant, l'enfant ou une interjection exprimant du plaisir ou de l'admiration. De plus :

Prononcer et écrire le mot « *papi* » fait référence à un éventail de valeurs hétéroclite auquel s'adhèrent des bribes éparées de l'État néocolonial dominicain, du capitalisme postfordiste et son spectacle tournant. « Papi » est la résultante, non pas du prolétariat, mais du patriarcat transsubstitué, en valeur abstraite morte<sup>153</sup>.

<sup>150</sup> « En esta separación con respecto al padre nace la experiencia de un yo enamorado, cuyo absolutismo se conjuga con el otro sexo: se entierra a los padres, los vínculos familiares ceden ante los conyugales, el espacio privado limita la tiranía virtual de lo público, lo femenino limita la tiranía de lo masculino [...]; la aceptación de la muerte de los padres conduce a renunciar al tiempo cíclico de las venganzas y los parricidios para que se instale un tiempo histórico y político practicable ». Silvia Tubert. *Figuras del padre*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 18-19. [Notre traduction]

<sup>151</sup> Juan Duchesne Winter, « *Papi*, la profecía (espectáculo e interrupción en Rita Indiana Hernández) », en Fernanda Bustamante E, (ed). *Archivos*, Santo Domingo-Berlín, Ediciones Cielonaranja, 2017, p. 79-102.

<sup>152</sup> « Un muerto – asesino transubstanciado en imagen infinitamente repetida en bucle [...], la reaparición interminable de su venida es la única modalidad de la muerte que él concede [...] ». *Ibid.*, p. 92. [Notre traduction]

<sup>153</sup> « Pronunciar y escribir el nombre de papi extrae un flujo abigarrado al que se adhieren objetos parciales del estado neocolonial dominicano, el capitalismo posfordista, y del espectáculo en el cual

*Papi* est, dans le roman, le nom d'un patriarcat qui brasse des affaires louches, des affaires qui doivent être résolues avec des armes à feu pendant que sa fille regarde sans dire un mot. *Papi* accomplit des actes extraordinaires, tels qu'écraser ses amantes désespérées – ces personnages féminins, avec ses voitures coûteuses, quand la fille l'accompagne. Celle-ci veut être la seule femme dans sa vie. Le père accomplit ces actes parce que son pouvoir, aux yeux de la narratrice, lui permet de le faire, en dépassant les limites de l'humain et du réel. Si, dans le récit de la fille, le père ne meurt pas, s'il reste au pouvoir, pour sa mère, sa grand-mère, les sœurs de son père et le reste des femmes de la famille, *papi* le meurtrier est déjà mort.

### 2.1.3 La défaite paternelle

Au fur et à mesure qu'elle grandit, la narratrice d'Indiana jongle avec la relation qu'elle entretient avec son père. Par contre, lorsqu'elle célèbre son père, son pouvoir et ses capacités, elle ne donne pas l'impression d'être en conflit avec lui :

*Papi* a plus de tout que le tien, plus de force que le tien, plus de cheveux, plus de muscle, plus d'argent et plus de copines que le tien. *Papi* a plus de voitures que le tien [...], une voiture qu'il utilise quand il apporte à *mami* mon paiement mensuel, une pour quand il vient dire à *mami* qu'il veut retourner avec elle et une autre (généralement une Mercedes baby convertible) quand il vient pour nous dire qu'il se remarie et qu'il nous invite au mariage [...]. *Mami* a mal à la tête<sup>154</sup>.

Le père, tel qu'il transparait à travers la voix de la narratrice, est avant tout une exagération. Par opposition, la mère apparaît comme la soignante qui persévère pendant que le père est absent. La mère s'occupe de sa fille en soignant les blessures causées par l'absence paternelle. Elle cherche à la guérir en silence. Toutefois, comme nous le verrons plus tard, la narratrice refuse cette dynamique. Si la fille cède à sa mère, elle doit reconnaître les blessures causées par le père absent, et reconnaître ces blessures, c'est aussi reconnaître que l'histoire

---

circula. Papi es también el trabajo, no del proletariado, sino del patriarcado transubstanciado en valor abstracto muerto. » *Ibid.*, p. 97. La traduction et l'adaptation sont de nous.

<sup>154</sup> « Papi tiene más de to que el tuyo, más fuerza que el tuyo, más pelo, más músculo, más dinero y más novias que el tuyo. Papi tiene más carros que el tuyo [...], un carro que usa cuando va a traerle a mami mi mensualidad, uno para cuando viene a decir a mami que quiere volver con ella y otro (por lo general un Mercedes baby descapotable) cuando viene a decimos que vuelve a casarse con otra y que nos invita a la boda [...]. A mami le da dolor de cabeza. » Rita Indiana, *Papi*, Madrid, Periférica. 2007, p. 18-19. [Notre traduction]

racontée n'est pas la vraie histoire – ce qui représenterait une défaite. La jeune fille s'accroche à une affection qui la confirme et lui donne le sentiment d'être quelqu'un.

La solitude accablante de la petite narratrice, chez Indiana, est remplacée par l'espoir idéalisé du retour paternel, et par tous les objets que lui achète son père. Elle est ainsi réduite au silence : « Et moi, comme presque toujours, je suis seule, je garde tout, sûre que *papi* où qu'il soit l'a déjà acheté pour moi. Un jour, *papi* reviendra et tout sera comme avant, mieux qu'avant [...]»<sup>155</sup>. La narratrice ne semble avoir personne autour d'elle. Cela s'exprime sans relations aux autres enfants qui l'entourent avec indifférence, insensibilité. Elle ne les reconnaît pas en tant qu'amis, mais elle reconnaît qu'elle a besoin d'eux : « Soti et Batichica ne sont pas des amis à moi ou quoi que ce soit, [...] mais je les attends [...]»<sup>156</sup>. La narratrice agit avec les autres comme avec son père : en se racontant des histoires, et en attendant. Cette scène se répète de manière obsessionnelle. Par exemple, quand elle rencontre Juliana, une fille avec qui elle explore le monde de la sexualité : elle est consciente que Juliana ne lui raconte ses secrets que parce qu'elle est différente; toutefois, elle décide de passer outre pour avoir quelqu'un près d'elle : « Juliana n'est pas mon amie ou quoi que ce soit, elle ne me parle que quand il n'y a pas d'autre fille là-bas ou quand elle veut raconter à quelqu'un ce qu'ils ont fait la nuit dernière sous le toboggan de l'escargot<sup>157</sup> ». La narratrice semble incapable de s'intégrer au monde extérieur. Ses tentatives pour prendre part à des dynamiques sociales sont infructueuses. Elle revient ainsi, et de manière cyclique, à la figure du père. Le monde extérieur ne semble possible que si la figure paternelle, le grand dictateur, le grand patriarche, en fait partie.

La narratrice de *Papi* n'a pas de prénom : elle est la fille de *papi*. Elle est la fille de son père, celui qui sort avec beaucoup de femmes même s'il est marié à sa mère. Chez ces

---

<sup>155</sup> « Y yo, como casi siempre estoy sola, me quedo con todo, segura de que papi adonde esté ya me lo ha comprado. Un día papi va a volver y todo va a ser como antes, mejor que antes [...]. » *Ibid.*, p. 40. [Notre traduction]

<sup>156</sup> « Soti y Batichica no son amigos míos ni nada, [...] pero yo los espero [...] » *Ibid.*, p. 150. [Notre traduction]

<sup>157</sup> « Juliana no es amiga mía ni nada, ella sólo me habla cuando no hay ninguna otra muchacha ahí o cuando quiere contarle a alguien lo que le hicieron anoche debajo del tobogán caracol ». *Ibid.*, p. 165. [Notre traduction]

femmes, quelque chose attire la fille de façon particulière. Au début de la narration, la jeune fille indique que le nombre de femmes avides de *papi* est exorbitant. Elle les décrit comme des robots et des animaux qui les pourchassent, son père et elle, lors de leurs promenades :

[...] et je monte le volume du téléviseur au maximum pour que les cris des copines de *papi* ne soient pas entendus, pour que les maudites ne le réveillent pas, parce qu'elles ont fait le choix de se réunir sur le parking et elles l'appellent et elles l'appellent et elles tournent en rond avec des pancartes et des images de *papi* et elles m'appellent moi [...]. Elles me détestent, elles me détestent, elles me détestent, elles me détestent parce qu'elles doivent m'aimer, parce qu'elles doivent m'aimer, parce qu'elles doivent m'aimer<sup>158</sup>.

La jeune fille comprend, en observant les rapports que son père entretient avec les autres, que l'amour s'obtient par la subordination. Mais son devoir est de prendre soin de son père contre ces femmes, qui apparaissent comme des êtres aliénés cherchant à l'arracher à lui.

Ces scénarios imaginaires de la protagoniste sont sans cesse confondus avec la narration autobiographique, provoquant un conflit en termes de vraisemblance et faisant apparaître une narratrice peu fiable. Ainsi, entre les femmes-robots et les animaux qui les pourchassent, le père gagne encore plus de qualités, devenant en quelque sorte omniprésent. Quand il est absent, la narratrice explique qu'il comble cette absence par des objets ou des cadeaux, parmi lesquels des femmes qui jouent le rôle de nourrices pour sa fille :

Et quand ce ne sont pas des poupées, ce sont des nourrices, des paysannes de ma taille [...]. Certaines me montrent leurs seins et si elles sont très très gentilles, même plus. [...] Et quand ce ne sont pas des nourrices, ce sont les copines elles-mêmes. Les poils drus de ses jambes fraîchement rasées faisaient l'effet d'un cactus contre mon visage. Parce qu'elles m'ont cachée à l'intérieur de leurs collants<sup>159</sup>.

La narratrice est une petite enfant qui parle dans un langage figuratif, allégorique. Elle dit qu'elles la cachent dans leurs collants, entre leurs jambes, en faisant un clin d'œil au fait

<sup>158</sup> « Y subo el volumen de la tele a todo lo que da para que no se oigan los gritos de las novias de papi, para que las malditas no vayan a despertarlo, porque es que les ha cogido con reunirse en el parqueo y lo llaman y lo llaman y caminan en círculos con pancartas y fotos de papi y me llaman a mí [...]. Me odian, me odian, me odian, me odian porque tienen que quererme, porque tienen que quererme, porque tienen que quererme. » *Ibid.*, p. 27-29. [Notre traduction]

<sup>159</sup> « Y cuando no son muñecas son niñeras, campesinitas de mi tamaño [...]. Algunas me enseñan las tetas y si son muy muy buenas hasta más. [...] Y cuando no son niñeras son las novias mismas. Los vellos filosos de sus piernas recién afeitadas como un cactus contra mi cara. Porque me han hecho esconderme adentro de sus pantihoses. » *Ibid.*, p. 61-62. [Notre traduction]

qu'elles la protègent de l'intérieur, là où se trouvent les organes sexuels, là où réside la maternité et la sexualité.

Loin d'être fâchée que son père les fréquente, les conquêtes de *papi* amènent la narratrice à faire face à la jalousie qu'elle ressent vis-à-vis de ces femmes, ainsi qu'à sa propre idéalisation de son père. La narratrice est attirée par elles d'une manière particulière. Elle aimerait les embrasser et les toucher comme son père le fait. Les amantes ou les copines de *papi* apparaissent à sa fille comme des figures maternelles sporadiques, ou comme des objets de substitution. Aux prises avec l'idéal que représente *papi*, la fille entretient toutefois avec ces femmes un rapport ambivalent, oscillant entre substitution du père et apparition d'une figure érotique :

Elles m'emmènent dans leurs appartements, dans leurs motels (que papa paie à l'avance) et elles me baignent dans leurs baignoires remplies de mousse parfumée à la fraise [...]. Quand je suis constipée, elles me mettent de la vaseline et elles sortent les selles avec les longs ongles rouges que possèdent toutes les amies de mon père<sup>160</sup>.

Les femmes de *papi*, ces femmes-robots, femmes-animaux, femmes hypersexualisées, ces monstres qui veulent lui voler son père jouent auprès d'elle le rôle de gardiennes. Cela est décisif dans l'orientation des affects de la jeune fille. À l'occasion d'un rare voyage avec son père, la jeune fille rencontre l'une de ses petites amies : une femme cubaine qui la traite avec amour, s'occupe d'elle. La peur de partir loin de chez elle l'envahit. La jeune fille se rend alors compte qu'un amour platonique s'est installé entre elle et la petite amie de *papi* :

Maintenant que je suis plus calme et que l'avion a décollé et que la Cubaine m'a expliqué pourquoi je dois mettre la ceinture, je me rends compte qu'elle est la plus belle femme que j'ai jamais vue de ma vie. Et j'entends une voix qui dit : la plus belle femme que j'ai jamais vue de ma vie. Puis elle me dit que je suis très jolie et je vomis sur elle<sup>161</sup>.

---

<sup>160</sup> « Me llevan a sus apartamentos, a sus apartahoteles (que papi paga por adelantado) y me bañan en sus bañeras que llenan de espuma con olor a fresa [...]. Cuando estoy estreñida me untan vaselina y me sacan los mojonos con las uñas rojas y largas que tienen todas las novias de mi papá. » *Ibid.*, p. 63. [Notre traduction]

<sup>161</sup> « [...] Ahora que estoy más tranquila y el avión ha despegado y que la cubana me ha explicado por qué tengo que ponerme el cinturón, me doy cuenta de que es la mujer más linda que yo haya visto en mi vida. Y oigo una voz que dice: la mujer más linda que he visto en mi vida. Luego ella me dice que soy muy linda y le vomito encima. » *Ibid.*, p. 65. [Notre traduction]

La fille découvre son homosexualité à travers les femmes qui couchent avec *papi* ; elle tombe amoureuse de toutes les femmes qui aiment son père. Forte de cette découverte, elle se glisse dans la chambre où dorment *papi* et la femme cubaine. Sous des draps noirs, la fille aspire à être son père ; elle rêve d'être à la place de son père et que ce soit elle que la femme embrasse :

J'ai ouvert la porte et, dans le lit aux draps noirs, je ne vis qu'une épaule sur laquelle tombaient des mèches de cheveux bruns et je voulais toucher cette épaule qui dormait nue à l'envers avec mon père sans qu'il ne se retourne et je voulais que, sans trop se réveiller, elle m'embrasse sur la bouche. Et je n'avais jamais autant voulu quelque chose de ma vie<sup>162</sup>.

La narratrice s'éveille au désir sexuel, un désir dirigé vers les maîtresses de son père. Parallèlement, pendant le voyage, la narratrice apprend de la petite-amie cubaine de son père, qui joue aussi le rôle d'éducatrice. La fille célèbre cet apprentissage comme un acte divin. Elle attribue un caractère divin au corps de la copine cubaine et à sa présence intime. Mais les rôles ne changent pas. Son père est toujours le personnage le plus important de son histoire, et c'est avant tout lui qu'elle voit comme un dieu. La seule mention du père mérite un alléluia :

Et je pensais que si je comprenais les alléluias, c'était parce que je connaissais déjà l'anglais. Et j'ai pensé : alléluia. Et j'ai dit : alléluia. Et j'ai senti les bras de Maria Cristina (alléluia), la petite amie cubaine de *papi* (alléluia), m'entourer. Et sa bouche très près de mon oreille me demande : que fais-tu, petite folle ? [...] Et je me laissais faire. Je me laissais faire<sup>163</sup>.

Ainsi, une ambivalence habite la narratrice. Elle veut, d'une part, détruire toutes les femmes avec lesquelles son père partage son temps pour être la seule femme de son père. D'autre part, elle veut être avec toutes ces femmes qui s'occupent d'elle comme si elles étaient ses mères ou ses amantes à elle. Comme si elle cherchait à remplacer son père de façon à ce qu'il

---

<sup>162</sup> « Abri la puerta y sobre la cama con sábanas negras lo único que se veía era un hombro sobre el que caían mechadas de pelo castaño y yo quería tocar este hombro que dormía desnuda boca abajo junto a mi padre se diera la vuelta y que sin despertarse demasiado me besara en la boca. Y yo nunca había deseado algo tanto en mi vida. » *Ibid.*, p. 67. [Notre traduction]

<sup>163</sup> « Y yo pensé que si entendía los aleluyas era porque yo ya sabía inglés. Y pensé: aleluya. Y dije: aleluya. Y sentí los brazos de María Cristina (aleluya), la novia cubana de *papi* (aleluya), rodeándome. Y su boca muy cerca de mi oído preguntándome: qué haces, loquita? [...] Y yo me dejaba. Yo me dejaba. » (*Sic*). *Ibid.*, p. 68 [Notre traduction]

n'y ait plus de place pour lui, elle veut le remplacer, le posséder, l'habiter et le détrôner en même temps.

Le désir de recevoir l'affection de *papi* et d'être en sa présence, omnipotent, inquisiteur et dictatorial, dépasse la narratrice. Le passage de l'enfance à l'adolescence s'effectue et la jeune fille cherche la suite. Le parricide abordé par Tubert, ce désir d'un autre monde, prend le dessus.

#### 2.1.4 *Criaturas, monstruos y héroes* : *papi* et moi, on ne fait qu'un

La jeune fille souffre d'un désir d'affection débordant. À plusieurs reprises, quand le père est absent, elle cherche à se substituer à lui, de telle sorte que si « *papi* est en train de mourir, je suis en train de mourir »<sup>164</sup>. La narratrice envisage sa relation avec son père comme s'ils formaient un couple de semblables, si semblables qu'ils se confondent. Plusieurs extraits laissent transparaître ceci, notamment à l'occasion d'une contamination par des poux à l'école. Elle raconte : « Et c'est pourquoi ils m'ont coupé les cheveux comme un homme. Et c'est pourquoi quand nous avons joué à papa et maman, mes jeunes amies voulaient que je sois le papa<sup>165</sup>. » La fille est infectée de poux, mais le souvenir est mémorable car cela lui a permis de jouer le rôle du père. Rôle qui vient expliquer et justifier la forme prise par d'autres jeux, comme se coucher dans un lit avec plusieurs filles. Plusieurs filles participent à ces jeux de même que de nombreuses copines participent au jeu de *papi*. Toutefois, comme nous l'avons déjà dit, *papi* disparaît parfois. C'est ce qui se produit, par exemple, le jour de son anniversaire. Alors que des cadeaux sont déposés au bureau où il travaille, on ne le trouve nulle part. La narratrice décide donc de le remplacer :

[...] lorsque la secrétaire m'informe par interphone que quelqu'un a envoyé un cadeau « spécial » pour *papi*, je lui dis de l'envoyer et un clown avec un haut de bikini entre par la porte du bureau de papa et elle grimpe avec ses talons sur le bureau, elle se met à quatre pattes et elle chante le *happy birthday to you*<sup>166</sup> en serrant ses seins contre la

<sup>164</sup> « Papi se está muriendo, yo me estoy muriendo ». *Ibid.*, p. 26. [Notre traduction]

<sup>165</sup> « Y fue por eso que me cortaron el cabello como a un varón. Y fue por eso que cuando jugábamos al papá y a la mamá mis amiguitas querían que yo fuera el papá. » *Ibid.*, p. 71. [Notre traduction]

<sup>166</sup> En anglais dans le texte.

télécommande que j'ai dans ma main. J'ai tellement peur que les chocolats finissent par fondre dans ma bouche<sup>167</sup>.

Comme cela s'était déjà produit dans ses jeux après les poux, la fille exprime son véritable désir. Elle veut devenir *papi*. Ainsi, la fille reçoit le cadeau de son père comme si elle était lui et se retrouve en compagnie d'une femme qui n'est qu'un clown avec des seins, parce que c'est comme ça que *papi* se représente les femmes : « Quand la clown part, je dis à la secrétaire que je ne suis là pour personne et je reste longtemps toute seule au bureau<sup>168</sup>. » La fille est laissée seule après que la clown se soit donnée en spectacle à titre de cadeau. Elle exprime un désir de solitude afin d'entreprendre la métamorphose souhaitée.

Dans son désir de devenir la figure du pouvoir, la jeune fille cherche des scénarios où elle peut le remplacer, combler l'angoisse de l'absence, sauver le pouvoir qui lui revient en tant qu'héritière. Mais dans les dernières pages du roman, *papi* est abattu par ses ennemis (comme Jésus-Christ, dit la grand-mère Cili)<sup>169</sup>, et comme le dictateur Trujillo. La mort de *papi* est annoncée par toutes les stations de radio, et la famille pleure sa disparition. La mort du père oblige la mère à apparaître active dans la narration et oblige la fille à reconnaître son existence :

Quand j'ai rouvert les yeux, nous étions déjà dans la ville natale de *papi*. Je l'ai reconnue parce qu'à l'entrée, il y a un avion de la Seconde Guerre mondiale dont la bouche était peinte en forme de requin. Nous nous sommes arrêtés dans une épicerie pour acheter des biscuits, *mami* est descendue et à son retour, elle a enlevé ses lunettes de soleil pour la première fois<sup>170</sup>.

<sup>167</sup> « [...] Cuando la secretaria me avisa por el intercom que alguien mandó un regalo 'especial' para papi, le digo que lo envíe y un payaso con tetas en bikini entra por la puerta de la oficina de papi y se sube con sus tacos al escritorio y se pone en cuatro patas sobre el escritorio y canta el happy birthday to you estrujándome las tetas en el control remoto que tengo en la mano. A mí me da tanto miedo que los bombones se me derriten en la boca. » *Ibid.*, p. 100. [Notre traduction]

<sup>168</sup> « Cuando la payasa se va le digo a la secretaria que no estoy para nadie y me quedo a solas en la oficina por mucho tiempo. » *Ibid.*, p. 100. [Notre traduction]

<sup>169</sup> « Mi hijo, coño, mi hijo, tres balas como los tres clavos de Cristo. » *Ibid.*, p. 181. [Notre traduction]

<sup>170</sup> « Cuando volví a abrir los ojos ya estábamos en la ciudad natal de papi, yo la reconocí porque en la entrada hay un avión de la segunda guerra mundial al que le pintaron una boca en forma de tiburón. Nos detuvimos en un colmado a comprar unas galleticas, mami se desmontó y cuando volvió se quitó las gafas de sol por primera vez. ¿Cómo se llama esa enfermedad que hace que la gente tenga unos

À l'enterrement de *papi*, la narratrice annonce qu'un paquet arrive :

Le paquet comprend un homme mort. Une boîte de mort. Plusieurs chandeliers, d'un et de cinq. Une boîte de bougies. Cinq couronnes de fleurs, en plastique pour durer. Gouttes de rosée en silicone sur les fleurs en option. Deux endeuillées. Deux serveuses de café. Une fontaine d'eau. Le corps commencera à pourrir dans les prochaines 48 heures, c'est garanti. Tous les stades de décomposition peuvent être et seront visibles sur le cadavre s'il n'est pas enterré. Deux pelles. Un éloge funèbre écrit par Gabriel Garcia Marquez. Pas besoin d'instructions, pas besoin d'opérateur, il suffit d'activer en ouvrant le couvercle et de reposer en paix<sup>171</sup>.

La mort de son père devient soudain une formalité face à la négation. Comme l'explique Judith Butler, lorsque nous perdons un lien qui nous constitue, nous ne savons pas qui nous sommes, ni ce que nous devons faire. Nous perdons l'autre et découvrons que nous nous perdons aussi nous-mêmes<sup>172</sup>. La jeune fille, qui comprend la possibilité de disparaître après la mort de son père, rejette cette réalité. Ainsi, elle entre dans le déni de cette perte à travers son monde imaginaire :

Ce n'est pas *papi*, ce n'est même pas son corps. Ce n'est pas un homme mort. C'est un robot. Je le touche. Dur et sec. C'est un robot. Vous ne pouvez pas me tromper. Aucun robot conçu par des Américains soviétiques ne va me dire que ce que... Merde. C'est un robot. C'est un robot. Je suis convaincue. C'est un robot. Je sors une fourchette en plastique que j'ai conservée depuis le petit-déjeuner et je la plante dans la couture de son front, aucun sang ne sort, une odeur de rouille et de bois pourri s'échappe du trou. C'est un robot. Puis je l'ouvre d'un œil et je lui enfonce la fourchette, j'ouvre sa bouche, l'odeur de rouille est celle d'un réservoir à ordures rouillé. J'ouvre sa bouche, je regarde à l'intérieur. Les fabricants ont pris sur eux de fabriquer les dents, les parties cariées, les plombages, un par un. Je sais que *papi* a une fausse dent et que le robot en a aussi, alors je l'enlève et je la regarde. Je la garde. Je la mets dans une poche<sup>173</sup>.

---

círculos negros alrededor de los ojos como si fueran de carbón? Bueno, mami tenía eso. » *Ibid.*, p. 180. [Notre traduction]

<sup>171</sup> «El paquete incluye un muerto. Una caja de muerto. Varios candelabros de a uno y de a cinco. Una caja de velas. Cinco coronas de flores, de plástico para que duren. Gotas de rocío de silicón sobre las flores opcional. Dos plañideras. Dos servidoras de café. Un bebedero de agua. El cadáver comenzará a podrirse en las próximas 48 horas garantizado. Todas las etapas de la descomposición pueden y serán apreciadas en el cadáver de dejarse esté insepulto. Dos palas. Un panegírico escrito por Gabriel García Márquez. No necesita instrucciones, no necesita operador, sólo active abriendo la tapa y descanse en paz». *Ibid.*, p. 189. [Notre traduction]

<sup>172</sup> Judith Butler, *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, New York, Verso. 2004.

<sup>173</sup> « Este no es *papi*, éste no es ni su cuerpo. Este no es un muerto. Es un robot. Lo toco. Duro y seco. Es un robot. A mí no hay quien me engañe. A mí ningún robot diseñado por americanos soviéticos va a decirme que lo que... Coño. Es un robot. Es un robot. Me convenzo. Es un robot. Me saco un tenedor

Après sa mort, le corps de son père devient un objet irréel qu'elle explore et démembre pour trouver des réponses à sa douloureuse réalité. L'entité qui donnait un sens à sa vie a disparu. L'interlude s'achève. C'est l'automne du patriarche. La narratrice n'a pas de notion du temps, ni de la réalité autour d'elle :

Je cours, je cours et je sors la fausse dent de ma poche et je l'avale, je saute, je tombe dans une rivière, je nage, je sors, j'éclabousse, je cours, je cours, je cours, je cours. Et ainsi de suite pendant des jours, des semaines et des années. Pas tant d'années non plus. C'était vraiment des minutes. Eh bien deux ou trois<sup>174</sup>.

Dans la continuité de son fantasme, alors qu'elle s'enfuit des funérailles où se déroule un rituel qu'elle nie en réfutant également la mort de son père, elle rencontre ses deux cousins, héritiers du trône de son père, et ils l'assurent *que papi est encore* vivant et qu'il fait toujours des affaires à New York. Ce soulagement momentané et imaginaire permet à la narratrice de recommencer une dernière aventure loin de sa douleur. Alors qu'elle conduit la Mercedes de son père avec ses cousins, la musique de *Everybody Wants to Rule the World* joue en arrière-plan : « Je voyais des petites rayures qui reliaient tout ensemble et qui brillaient. C'était très clair : *papi* était en moi et j'étais en *papi*. Je suçais même la sauce piquante des cuticules impeccables de *papi*. Je ressemblais à *papi*. J'étais *papi*. Je suis *papi*<sup>175</sup>. »

Mais ce fantasme s'arrête soudainement. Après les fantasmes de persécution, de culte et de rébellion en l'honneur de *papi*, après s'être reconnue en lui, après avoir installé la dent en or de son père dans sa propre bouche, après avoir généré le chaos et orchestré le retour divin de *papi*, le fantasme s'arrête. Le fantasme doit s'arrêter parce que *mami* est tombée malade.

---

de plástico que he estado guardando desde el desayuno y lo meto por la costura de la frente, no brota sangre, un olor a óxido y a madera podrida sale del hueco. Es un robot. Luego le abro un ojo y le clavo el tenedor, le abro la boca, el olor a óxido es el olor de un tanque de basura oxidado. Le abro la boca, miro dentro. Los fabricantes se han encargado de hacerle los dientes, las piezas cariadas, los empastes, uno por uno. Yo sé que papi tiene un diente falso y el robot también lo tiene, se lo quito y lo miro. Me lo quedo. Me lo guardo en un bolsillo. » *Ibid.*, p. 192. [Notre traduction]

<sup>174</sup> « Yo corro, corro y me saco el diente falso del bolsillo y me lo trago, me lo trago, salto, caigo en un río, nado, salgo, chapoteando, corro, corro, corro, corro, corro. Y así por días, semanas y años. No tantos años tampoco. Realmente fueron minutos. Bueno dos o tres. » *Ibid.*, p. 193 [Notre traduction]

<sup>175</sup> « Yo veía rayitas uniéndolo todo resplandecientes. Estaba muy claro. Papi estaba en mí y yo en papi. Yo hasta me chupaba la salsa picante de las cutículas impeccables de papi. Yo era igualita a papi. Yo era papi. Yo soy papi. » *Ibid.*, p. 197. [Notre traduction]

## 2.2 *Mami* et la boule qui a grandi dans le silence : le retour vers soi

### 2.2.1 Rejet de maman

Le conflit maternel qui apparaît dans *Papi* est complexe : la mère n'est pas une figure rejetée à proprement parler, mais la valeur que la narratrice donne à ce personnage est bien inférieure à celle qu'elle accorde à son père. La relation mère-fille, éclipsée par l'idéalisation de la figure paternelle, joue un rôle seulement en fonction de cette dernière : comme un complément, et non comme une relation indépendante.

Bien que la mère soit à la maison quand le père n'est pas là, la jeune fille se languit de l'amour de son père malgré cette absence. En revanche, la fille rejette l'amour de sa mère : « J'ai apporté des poux sur la tête [...]. Et comment cela me libérait de mes devoirs, de soustraire, d'ajouter, d'écrire cent fois ma mère m'aime [...] »<sup>176</sup>. Lorsque la narratrice souffre de poux, elle est heureuse de ne pas avoir l'obligation d'aller à l'école, ni de faire ses devoirs, ni de remplir les exigences connexes, parmi lesquelles répéter que sa mère l'aime. À cet égard, l'auteure et chercheuse Marianne Hirsch explique : « [the mother] remains an object, always distanced, always idealized or denigrated, always mystified, always represented through the small child's point of view<sup>177</sup> ». La narratrice d'Indiana nie aussi sa mère en passant par l'idéalisation, en puisant dans l'imagination d'autres mondes possibles : « Le jour où le mariage de Carlos et Lady Di a eu lieu à la télévision, j'étais sûre que Diana était ma mère, ma vraie mère et qu'elle viendrait me chercher dans une voiture [...] et elle allait dire au monde dans le magazine *Hello* que j'étais sa vraie fille et elle était ma vraie mère [...] »<sup>178</sup>. La fille rejette le lien de sa mère en imaginant que quelqu'un de meilleur, quelqu'un de plus important est sa vraie maman. La mère ne répond pas aux attentes extravagantes de la jeune fille pour faire face à l'absence du père. Pour la chercheuse

---

<sup>176</sup> « Los piojos los traje en la cabeza [...]. Y cómo me libraba yo de hacer tareas, de restar, de sumar, de escribir cien veces mi mamá me ama [...] ». *Ibid.*, p. 70. [Notre traduction]

<sup>177</sup> Hirsch, Marianne, *The Mother/Daughter Plot: Feminism and Psychoanalytic Theory*. University of Indiana Press, 1989, p. 167.

<sup>178</sup> « El día que pasaron por televisión la boda de Carlos y Lady Di yo estaba segura de que Diana era mi mamá, mi verdadera mamá y que vendría a buscarme en un carruaje [...] y decirle al mundo en la revista *Hola* que yo era su verdadera hija y ella mi verdadera madre [...] ». Rita Indiana, *Papi*, Madrid, Periférica, 2007, p. 130-131. [Notre traduction]

chilienne Paulina Wendt, les absences du père entraînent un manque dans la constitution identitaire :

Au cœur de cette incapacité du jeune sujet à se constituer en tant qu'être unique, il y a la figure paternelle absente. De même que l'ordre bouleversé de la nation dictatoriale se reporte dans l'incitation à la consommation, la détérioration morale de l'ordre familial est cachée par la surabondance matérielle fournie par le père<sup>179</sup>.

La fille reconnaît la figure du pouvoir et cherche à être reconnue par elle. Elle ne veut pas s'identifier à sa mère car cela impliquerait le risque de perdre les privilèges qu'elle avait avec *papi*. Elle s'accroche donc à l'image du père et cherche à s'y retrouver. Elle cherche avant tout à devenir cette image parce que, comme nous l'avons montré en abordant les travaux de Silvia Tubert, ceux qui succèdent au patriarcat héritent de son royaume.

Mais la mère n'est pas non plus un personnage innocent. La narratrice est plongée dans une dynamique blessante à cause de la séparation de ses parents. La mère, dans *Papi*, utilise sa fille pour bénéficier de l'opulence du père absent. Elle n'est pas une mère qui participe au délire de sa fille : quand la jeune fille poursuit son père, la mère reste à l'écart. Toutefois, elle est présente en l'absence du père chaque fois qu'il promet de venir la chercher et ne le fait pas :

Maman et moi nous écrivons une lettre, maman la dicte et je l'écris avec mon écriture qui devient plus belle à chaque fois, dit maman. Et dans la lettre maman et moi nous avons demandé à *papi* une télévision couleur, nous lui avons demandé de ne plus envoyer de vélos, que ce que nous aimerions, que ce que j'aimerais, que je l'aime, bref que ce dont j'ai besoin est une télévision en couleur parce que les vélos sont en train d'être mangés par le salpêtre. Et *papi* dit qu'il ne permettra pas aux copains de maman d'en voir les couleurs [...]<sup>180</sup>.

---

<sup>179</sup> « En el corazón de esta incapacidad del sujeto juvenil por constituirse como ser unitario, late la ausente figura paternal. Tal como el convulsionado orden de la nación dictatorial se sobrelleva como la incitación al consumo, el deterioro moral del orden familiar se esconde tras la sobreabundancia material provista por el padre ». Paulina Wendt, *Solo locura y caos: Figuraciones del padre en la literatura chilena post dictadura.*, vol. 20. Chile: Revista Castalia, 2011, p. 18. [Notre traduction]

<sup>180</sup> « Mami y yo escribimos una carta, mami la dicta y yo la escribo con mi letra que cada vez me sale más bonita, dice mami. Y en la carta mami y yo le pedimos a papi una televisión a colores, le pedimos que no mande más bicicletas, que lo que queremos, que lo que yo quiero, que lo que yo necesito es una televisión a colores porque a las bicis se las está comiendo el salitre. Y papi manda a decir que él no va a poner a los novios de mami a ver colores [...] ». Rita Indiana, *Papi*, Madrid, Periférica. 2007, p. 39. [Notre traduction]

Malgré les rivalités entre la mère et le père, elle fonctionne comme une ressource pour soulager les blessures causées par l'abandon de *papi*. Après une autre longue absence de son père, qui l'a fait attendre avant d'aller à la plage, celui-ci l'appelle et lui demande si elle préfère vivre avec lui ou avec sa mère. La fille répond : « car / bicycle/ plane/ wheel/ boat/ boat/ boot/ blue/ candy/ book/ walkie-talkie/ run/ ball/ basketball<sup>181</sup> ». Néanmoins, elle décide de rester à la maison avec sa mère.

À la mort de *papi*, la voix de la mère apparaît beaucoup plus présente. Sa mère l'amène à la maison d'enfance de son père, qui était autrefois celle d'un enfant très pauvre et qui, après sa gloire et sa mort, devient un musée pour les milliers de personnes qui le pleurent. Sa mère lui confesse : « Je pleure et je ne sais même pas pourquoi. Parce que ton père est mort, oh oui, c'est vrai. La tache me le rappelait à chaque fois que j'ouvrais les yeux. Une tache de marshmallow en me disant : ils lui ont tiré une balle dans la tête. Et le marshmallow pleurait aussi<sup>182</sup>. » La narratrice, bien qu'en transition vers l'adolescence, reste une enfant. Si nous doutions déjà de sa crédibilité compte tenu de l'extravagance avec laquelle certains événements sont rapportés, les jeux imaginatifs de la fille ne cessent pas après la mort de son père. La tendresse et l'affection qu'elle porte aux objets l'incitent à leur donner vie dans son langage figuratif. Ainsi, la mère, la fille et même le marshmallow pleurent la perte de *papi*.

Si la fille nie la mort de son père, la mère montre une absence émotionnelle, une perte de mémoire. La mère oublie pourquoi elle pleure, elle oublie la mort de *papi* qu'elle a tellement souhaitée auparavant. La narratrice, elle, continue : « Les marshmallows m'ont emmenée dans le lit de ma mère parce que je ne pouvais même pas marcher, et ils m'ont dit : il faut t'acheter des vêtements de deuil [...] <sup>183</sup> ». Le rituel de la mort de son père permet à la fille d'explorer la place qu'occupent dans sa vie sa mère, et sa tristesse avec plus d'attention : « Quel est le nom de cette maladie qui fait que les gens ont des cercles noirs autour des yeux comme s'ils

---

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>182</sup> « Yo lloro y ni sé por qué. Porque tu papá se murió, ah sí verdad. La mancha me lo recordaba cada vez que yo abría los ojos. Una mancha de marshmallow diciéndome: es que le dispararon en la cabeza. Y el marshmallow también lloraba. » *Ibid.*, p. 176. [Notre traduction]

<sup>183</sup> « Los marshmallows me llevaron a la cama de mi mamá porque yo no podía ni caminar, y me decían: hay que comprarte ropa de luto [...]. » *Ibidem.* [Notre traduction]

étaient faits de charbon ? Eh bien, *mami* avait ça<sup>184</sup>. » Cependant, comme nous l'avons décrit précédemment, si la jeune fille retrouve ses cousins et s'échappe avec eux dans la Mercedes de *papi* avec l'illusion qu'il est toujours vivant, elle revient, dans les derniers chapitres, à sa réalité immédiate, et apprend que sa mère est porteuse d'une maladie.

Perdue dans un délire entourant la perte de son père, elle ne se rend pas compte de l'absence de sa mère à son retour des funérailles. Elle a intégré le corps de son père, elle est devenue son père, mais lorsqu'elle comprend que la vie de sa mère est en danger, elle court à l'hôpital pour la retrouver ; alors, sa mère n'y est plus. Sur le coup, la narratrice a peur, mais elle apprend que sa mère est chez elle, en sécurité :

Ils m'ont tout sorti, ils m'ont vidé, m'a dit *mami*, et maintenant le drap a été soulevé pour que je puisse voir sa cicatrice qui ressemblait à un millepatte, et d'où venait un tuyau de couleur chair qui le vidait et se terminait dans un sac transparent qui reposait à côté de son lit où l'urine et le sang coulaient dans le tube. J'ai arrangé ses oreillers et lui massais le dos parce qu'on finit par avoir du mal si on est au lit pendant une longue période<sup>185</sup>.

La jeune fille entreprend de vivre dans la clinique avec sa mère et de s'occuper d'elle. La figure paternelle n'est dès lors plus mentionnée ; la maladie de la mère s'aggrave et en vient à prendre toute la place :

La boule de *mami* a grandi silencieusement. Elle n'a même pas remarqué. Pendant longtemps, elle a cru que c'était une sciatique, parce que sa jambe s'endormait et lui faisait mal, des choses comme ça. Mais c'est la faute de la boule qui a appuyé sur un nerf, attachée comme elle l'était à son utérus et à ses ovaires, et avant qu'elle ne soit retirée, le médecin lui avait déjà dit qu'elle avait la taille d'une balle de softball. [...]

---

<sup>184</sup> « Nos detuvimos en un colmado a comprar unas galleticas, mami se desmontó y cuando volvió se quitó las gafas de sol por primera vez. ¿Cómo se llama esa enfermedad que hace que la gente tenga unos círculos negros alrededor de los ojos como si fueran de carbón? Bueno, mami tenía eso. » *Ibid.*, p. 180. [Notre traduction]

<sup>185</sup> « Tuvieron que sacármelo todo, me vaciaron, me dijo mami y ahora se levantaba la sábana para que yo pudiera ver su cicatriz que parecía un ciempiés, y de donde salía una tubería color carne que la drenaba y que terminaba en una bolsa transparente que descansaba junto a su cama donde caían la orina y la sangre que salían por el tubito. Yo le acomodaba las almohadas y le daba masajes en la espalda porque a uno le dan dolores si está mucho tiempo acostado. » *Ibid.*, p. 213-214. [Notre traduction]

Quand *mami* était prête à quitter la clinique, ils lui ont trouvé une autre boule, celle-ci de la taille d'une balle de golf, dans un tétou, une tumeur bénigne bien sûr<sup>186</sup>.

La jeune fille retourne chez sa grand-mère Cili, la mère de *papi*, pendant que sa mère se rétablit. Sa grand-mère l'emmène à la cathédrale la veille de Noël, et la jeune fille regarde le président Balaguer de loin en pensant que si elle faisait un effort, elle pourrait guérir la cécité du président. Mais son intérêt pour la guérison du président est éclipsé par son désir de revoir sa mère à l'hôpital. Elle a déjà essayé de prendre soin d'un autre dictateur, et il a fini par l'abandonner :

Quand je retourne à la clinique, j'ouvre la porte de la chambre de *mami* et je trouve le lit vide et sans un petit pli dans les draps. J'ai une douleur à la poitrine et je reste là avec la porte entrouverte sans savoir où y aller, parce que comme on le sait, un lit d'hôpital arrangé signifie la mort. Mais elle entre ensuite parce que je l'entends très bavarder marcher dans le couloir et une infirmière l'aide, avec sa matraque de petites fleurs violettes et ses cheveux aplatis par tant d'oreillers qu'on dirait qu'un cortège est passé au-dessus d'elle. Maman lève la main dans laquelle elle porte son sac d'urine et de sang pour me saluer et me sourit, puis elle dit : je peux me lever maintenant et même marcher lentement, mais je vais quand même avoir besoin de ton aide pour aller aux toilettes<sup>187</sup>.

Lorsque sa mère est guérie, les petites amies de *papi*, les affaires illicites, les voyages extravagants, les meurtres et les absences disparaissent. Il n'y a plus de père abandonnant, ni étouffant. Maintenant, il ne reste plus que la mémoire.

Contrairement à ce qu'a pu le faire croire le fil de la narration, l'épisode de la mort du père permet de comprendre que l'objectif ultime de la narratrice n'était pas vraiment de

---

<sup>186</sup> « A mami la bola le creció en silencio. Ella ni se dio cuenta. Por mucho tiempo creía que era una ciática, porque la pierna se le dormía y le dolía, cosas así. Pero todo era culpa de la pelota que le presionaba un nervio, adherida como estaba al útero y a los ovarios y antes de sacársela el doctor ya le había dicho que era del tamaño de una bola de softball. [...] Cuando mami estaba lista para salir de la clínica le encontraron otra bola, ésta del tamaño de una pelota de golf, en una teta, un tumor benigno por supuesto. » *Ibid.*, p. 219. [Notre traduction]

<sup>187</sup> « Cuando regreso a la clínica abro la puerta de la habitación de mami y encuentro la cama vacía y sin una arruguita en las sábanas y me da un dolor de pecho y me quedo allí de pie con la puerta entreabierta sin saber para dónde coger, porque como se sabe una cama de hospital arreglada significa muerto. Pero por ahí viene porque la oigo muy conversadora caminando por el pasillo y una enfermera la está ayudando, con su batola de florecitas moradas y el pelo aplastado por tanta almohada parecía que una procesión le hubiese pasado por encima. Mami levanta la mano en la que lleva su bolsa de orina y sangre para saludarme y me sonrío y yo le sonrío y entonces me dice: ya puedo ponerme de pie y hasta caminar despacito, pero todavía voy a necesitar tu ayuda para ir al baño. » *Ibid.*, p. 220. [Notre traduction]

devenir *papi*. Comme Duchesne Winter le signale : « devenir papi est le prélude, l'extase de l'avant-dernier moment, le paroxysme qui précède l'interruption et le hiatus pendant lequel advient la fille de *mami*<sup>188</sup> ». C'est pourquoi la mère, contrairement au père, loin d'être un cadavre, un zombie ou une autre entité posthume, est un corps en convalescence. Ainsi, vers la fin du roman, la jeune fille n'écrit plus au sujet de *papi*; elle écrit plutôt un poème pour sa mère. Dans la quête d'un rapprochement, puisqu'elle a pu entrer en contact avec sa semblable, avec cette autre qui n'est ni patriarche, ni dictateur, ni hyperbole mais une autre comme elle, l'angoisse de la narratrice est calmée, et celle-ci quitte finalement sa condition subalterne.

### 2.3 *El mundo, la calle, la casa, lo otro, ataques*: la postmémoire paternelle

#### 2.3.1 Postmémoire, identité et absence

À travers le récit, Rita Indiana décrit son enfance et sa famille pendant la dictature de Trujillo et le gouvernement répressif de Balaguer. L'environnement dans lequel la narratrice évolue reflète les conditions économiques du peuple dominicain, la dynamique patriarcale de la famille et la corruption pendant la transition politique du pays. Par ailleurs, Indiana aborde la complexité de l'identité en tant qu'élément à redécouvrir et à remettre en question dans un environnement postdictatorial, élément déjà lié à la littérature de la *generación de los hijos*. Le concept de postmémoire apparaît, ici, comme un aspect important.

Rappelons que la postmémoire se manifeste, en littérature, de plusieurs manières. L'une d'elles, comme nous l'avons vu au début de ce mémoire (tel qu'expliqué par Beatriz Sarlo, Andrea Jęftanovic et Mariela Peller), est le retour à l'enfance. Rita Indiana reprend, dans *Papi*, son enfance pendant la dictature. Bien que la narratrice ne le dise pas de façon explicite, elle se souvient. Ainsi, le geste qui consiste à retourner dans une enfance évoluant dans un contexte de dictature nourrit le voyage d'écriture d'Indiana dans la mémoire à travers le témoignage, la fiction et l'histoire familiale.

---

<sup>188</sup> « Devenir papi es la antesala, el éxtasis del penúltimo momento, el paroxismo que precede a la interrupción y al hiato en que adviene la hija de mami ». Juan Duchesne Winter, « *Papi*, la profecía (espectáculo e interrupción en Rita Indiana Hernández) », en Fernanda Bustamante E. (Ed). *Archivos*, Santo Domingo-Berlín, Ediciones Cielonaranja, 2017, p. 85. [Notre traduction]

Dans une entrevue donnée à Antonio Díaz Oliva, Rita Indiana précise que, pour l'écriture de ce roman :

La mort de mon père était fondamentale. C'est l'une des choses qui m'ont marquée et qui a défini la trajectoire de la littérature dans ma vie. Et le roman, bien sûr, est un hommage à cette mémoire. Et aussi un exorcisme, tu sais, parce que j'ai adoré mon père, il était le meilleur. Cela arrive toujours avec les enfants de divorcés. Celui avec qui on vit, il est un peu méprisé. Et celui qui ne vit pas avec nous est imaginé comme une sorte d'idole, n'est-ce pas ? Bien que d'idole il n'a rien. Alors papa était ça. Il s'agissait de travailler avec ce côté négatif. Et d'affronter cet amour<sup>189</sup>.

Le vrai père d'Indiana, explique-t-elle, était un gangster qui vivait à New York et à Miami, et qui a été tué dans le Bronx pendant le boom de la transition dictatoriale de Trujillo vers la démocratie chimérique de Balaguer en République dominicaine. De cette mort, dit l'écrivaine, le désir d'écrire *Papi* est né. L'adoration pour son père l'a amenée à vouloir exorciser sa mémoire. Cependant, Indiana affirme que le film *Scarface*<sup>190</sup> a également influencé son processus de création : l'écriture a trouvé son inspiration dans ce film.

Rita Indiana explique avoir idéalisé la figure de son père, ce qui l'a amenée à mépriser sa mère, bien que « d'idole, il [le père] n'avait rien ». Le vrai père de l'autrice représentait la figure hégémonique de l'homme hyper-mâle patriarcal de l'époque. Représentatif d'un univers socio-historique, d'un retour à la mémoire de l'enfance, d'une recherche d'identité, le retour au père n'est pas seulement le retour au père. Comme l'explique la chercheuse chilienne Paulina Wendt :

L'identité du sujet émerge de la violence. Le corps violé du locuteur, libéré d'une "enfance douloureuse", est aussi le corps collectif maltraité, torturé, dans cette phase tardive de l'histoire où l'innocence versée dans la transmission linguistique, désormais réduite au silence, d'un récit historique propre à la voix du père ne sera plus retrouvée ;

---

<sup>189</sup> « La muerte de mi padre fue fundamental. Fue una de las cosas que me marcó y que definió la trayectoria de la literatura en mi vida. Y la novela, por supuesto, es un homenaje a esa memoria. Y también un exorcismo, tú sabes, porque yo adoraba a mi papá, él era lo mejor. Siempre pasa eso con los hijos de divorciados. Que con el que uno vive, es un poco despreciado. Y el que no vive con uno, es imaginado como una especie de ídolo, ¿no? Aunque de ídolo no tiene nada. Entonces *Papi* fue eso. Fue trabajar con ese lado negativo. Y enfrentar ese amor. » Antonio Díaz Oliva, *Caribe Pop*, La Tercera, mai 2018. [Notre traduction]

<sup>190</sup> Le film *Scarface* est paru en 1983. Il raconte l'histoire d'un réfugié et ancien criminel cubain qui se rend à Miami et devient un gangster à la recherche d'une meilleure vie économique.

[...] la nation, c'est le nom du père, du violeur, le chaos qui ne fournit qu'une identité construite à partir du dépouillement [...] <sup>191</sup>.

Une des raisons de revenir à la mémoire d'une enfance douloureuse, blessée par un traumatisme collectif, social ou politique, c'est le besoin de réparation. Comme l'explique Wendt, celle qui rapporte l'histoire d'un corps dépouillé de quelque chose, celle qui décide de revenir à la figure du père dans l'enfance, cherche aussi à revenir à l'histoire de la nation patriarcale, et décide de renoncer à la voix de cette figure hégémonique paternelle. Par ce retour, la narratrice mène son projet qui consiste à lier les traumatismes historiques et personnels par la littérature. Pour ce faire, elle brouille les frontières entre les différents moments dans le temps et les niveaux de réalité, entre ce qui constitue un souvenir (et dans quel ordre) et ce qui se construit dans l'imagination. En effet, la chronologie des souvenirs de la narratrice est incertaine : la figure du père et les films d'horreur y sont entremêlés. Tant qu'elle peut attendre, elle pense que le temps ne passera pas et que son père reviendra. L'absence du père renforce l'idéalisation. La postmémoire du roman se construit ainsi à travers deux processus : l'héritage et la fiction.

### 2.3.2 Témoignages et fictions

Tout au long du roman, la petite fille attribue des superpouvoirs à son père et décrit des situations dans lesquelles des choses surréelles se produisent, telles que des guimauves en deuil, des voitures volantes, des assassinats de femmes qui adorent fanatiquement son père et qu'elle rêve de mitrailler... En interprétant le roman à travers le prisme d'éléments biographiques de l'auteurice, nous pouvons comprendre que l'histoire ne s'est pas nécessairement déroulée de cette façon, mais la fiction permet de faire émerger l'inarticulable. Le récit veut libérer les fragments d'une mémoire figée dans un moment où le souvenir était un crime et l'imagination, une forme d'autodéfense, comme Beatriz Sarlo l'a

---

<sup>191</sup> « La identidad del sujeto surge a partir de la violencia. El cuerpo violado del hablante, liberado de una 'infancia dolorosa', es también el cuerpo colectivo maltratado, torturado, en esta etapa tardía de la historia donde ya no se recuperará la inocencia vertida en la transmisión lingüística, ahora silenciada, de un relato histórico propio de la voz del padre; [...] la nación, es el nombre del padre, el violador, el caos que solo provee una identidad construida a partir del despojo [...]. » Paulina Wendt, *Solo locura y caos: Figuraciones del padre en la literatura chilena post dictadura.*, vol. 20, Chile: Revista Castalia, 2011, p. 21. [Notre traduction]

souligné<sup>192</sup>. Les souvenirs de son père ne sont pas déposés en la narratrice d'Indiana, mais l'univers du père prend forme grâce aux souvenirs de la fille. L'excès de détails sert la reconstruction des parties de l'histoire qui ne sont pas expliquées ou qui ne sont pas claires.

La figure paternelle, dans *Papi*, oscille entre cruauté et pouvoir absolu, la représentation d'une oppression qui dépasse la fille et représente une société déchirée par la dictature et un système patriarcal oppressif. La fiction est le seul moyen de revenir à la vérité du passé. Pour affronter un personnage dont les affections ont été insaisissables, la fiction se mêle à la mémoire. Si la fiction s'oppose à la vérité, les vérités ne sont pas interdites dans le discours fictionnel. À cet égard, Mario Vargas Llosa reconnaît que :

Les romans mentent - ils ne peuvent rien faire d'autre - mais ce n'est qu'une partie de l'histoire. L'autre est que, en mentant, ils expriment une curieuse vérité, qui ne peut s'exprimer que dissimulée et cachée, déguisée en ce qu'elle n'est pas. [...] Les hommes ne sont pas satisfaits de leur chance et presque tous [...] souhaiteraient une vie différente de celle qu'ils vivent. Pour apaiser – en trichant – cet appétit, des fictions sont nées. [...] Dans l'embryon de tout roman bouillonne une non-conformité, un désir qui bat<sup>193</sup>.

Chaque roman de fiction contient au moins un peu de vérité. Cela se produit également lorsque nous sommes confrontés à des autofictions ou des autobiographies littéraires. Vargas Llosa propose que : « les romans ne sont pas écrits pour raconter la vie mais pour la transformer, en y ajoutant quelque chose. [...] De manière moins grossière et explicite, et aussi moins consciente, tous les romans refont la réalité<sup>194</sup> ». Ainsi, l'auteur suggère que la fiction est une ressource pour refaire une autre réalité possible. Comme nous l'avons vu

---

<sup>192</sup> La postmémoire est un « discours de la mémoire, devenu témoignage, [qui] a pour ambition l'auto-défense ». Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI, Ediciones Argentina, 2005, p. 68. [Notre traduction de l'original: « el discurso de la memoria, convertido en testimonio, tiene la ambición de la autodefensa ».]

<sup>193</sup> « Las novelas mienten -no pueden hacer otra cosa- pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es. [...] Los hombres no están contentos con su suerte y casi todos [...] quisieran una vida distinta de la que viven. Para aplacar -tramposamente- ese apetito nacieron las ficciones. [...] En el embrión de toda novela bulle una inconformidad, late un deseo. » Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, Madrid, Alfaguara, 2002, p. 4. [Notre traduction]

<sup>194</sup> « No se escriben novelas para contar la vida sino para transformarla, añadiéndole algo. [...] De una manera menos cruda y explícita, y también menos consciente, todas las novelas rehacen la realidad. » *Ibid.*, p. 5. [Notre traduction]

précédemment, la prise de parole permet la reconstitution d'un témoignage. La fiction permet de raconter en donnant accès à d'autres scénarios. Comme l'écrit Vargas Llosa :

Au cœur de toutes ces [fictions] se trouve une protestation. Celui qui les fabulait l'a fait parce qu'il ne pouvait pas les vivre et celui qui les lit (et les croit en lisant) trouve dans ses fantômes les visages et les aventures dont il avait besoin pour améliorer sa vie. [...] Ces mensonges ne documentent pas leur vie, mais les démons qui les ont inspirés, les rêves dans lesquels ils se sont saoulés pour que la vie qu'ils ont vécu soit plus supportable<sup>195</sup>.

Dans le cas de la *generación de los hijos*, la mémoire semble être ce démon dont les autrices/auteurs doivent se défaire, une sorte de rêve qui devient le tissu des histoires narrées. Chez Indiana, la reconstruction du passé repose sur le fait de raconter la réalité telle que son père l'a conçue pour, ensuite, rompre avec elle, en poussant jusqu'au bout la figure de la mère restée après la mort du père pour construire avec sa fille l'histoire de sa vie. Beatriz Sarlo suggère que « les traumatismes entravent l'émergence du souvenir<sup>196</sup> ». L'autrice de *Papi* essaie d'exprimer ce qui est arrivé dans les yeux de la fille, des yeux voilés par la présence paternelle.

Dans le processus d'écriture de la postmémoire, Sarlo souligne l'importance d'une narration « artistiquement contrôlée ». Elle écrit que « la fiction peut représenter ce pour quoi il n'y a pas de témoignage à la première personne<sup>197</sup> ». Paulina Wendt décrit ce processus de façon plus poétique. Pour l'autrice, celles et ceux qui vont vers la postmémoire et qui prennent le père comme figure centrale sont des « orphelins de la certitude d'un récit, [qui] tentent de reconstruire cette place dans un renversement des rôles : donnant naissance à leurs

---

<sup>195</sup> « En el corazón de todas ellas [las ficciones] llamea una protesta. Quien las fabuló lo hizo porque no pudo vivirlas y quien las lee (y las cree en la lectura) encuentra en sus fantasmas las caras y aventuras que necesitaba para aumentar su vida. [...] Esas mentiras no documentan sus vidas sino los demonios que las soliviantaron, los sueños en que se embriagaban para que la vida que vivían fuera más llevadera. » *Ibid.*, p. 7. [Notre traduction]

<sup>196</sup> « El trauma obstaculiza la emergencia del recuerdo. » *Ibid.*, p. 137. [Notre traduction]

<sup>197</sup> « La ficción puede representar aquello sobre lo que no existe ningún testimonio en primera persona. » *Ibid.*, p. 164. [Notre traduction]

propres pères<sup>198</sup> ». Rita Indiana, à travers *Papi*, tente ainsi de donner naissance à un père qui l'aime et qui est présent, mais elle finit par donner naissance à une autre identité, une autre version d'elle-même, qui vient soigner une blessure historique : elle témoigne de l'enfance dominicaine pendant la répression et la transition politique du pays ; elle donne la parole à un personnage féminin et marginal, la femme lesbienne; elle fait apparaître une autre réalité politique et identitaire où en existant, la femme tue l'image autoritaire. Cette possibilité de reconstruire et de raconter, par l'écriture, une identité qui a été étouffée par la présence et l'existence du père en tant que figure idéalisée pendant la dictature dominicaine, a lieu grâce à l'exercice de la postmémoire, grâce au témoignage devenu fiction.

### 2.3.3 La mémoire blessée, le trauma et l'allégorie

Le théoricien et philosophe français Paul Ricoeur propose que la mémoire puisse être conçue « comme canal de la réappropriation du passé historique tel qu'il nous est rapporté par les comptes rendus historiques<sup>199</sup> ». Pour que le passé soit l'objet d'un compte rendu, il faut l'amener dans le présent : « [...] comme réappropriation du passé historique par une mémoire que l'histoire a instruite et bien souvent blessée<sup>200</sup> ». Mais face à l'absence de certains souvenirs, absence qui signifie « distance temporelle, éloignement, enfoncement »<sup>201</sup>, une énigme se présente dans l'histoire et doit être résolue. À travers la remémoration, mais suivant la forme du témoignage, comme le propose Ricoeur, l'écriture s'avère le « moyen d'inscrire l'expérience humaine sur un support matériel<sup>202</sup> ». Dans le témoignage littéraire de Rita Indiana concernant la transition politique et la répression dominicaines, la voix qui raconte est celle d'une petite fille de huit ans. Suivant Ricoeur, la narratrice devient ce qu'il décrit comme « quelqu'un d'autre [qui] reçoit [le] témoignage, l'écrit et le conserve<sup>203</sup> ». En

---

<sup>198</sup> « Huérfanos de la certeza de un relato, intentan reconstruir ese lugar en una inversión de roles: dan a luz a sus propios padres. » Paulina Wendt, *Solo locura y caos: Figuraciones del padre en la literatura chilena post dictadura.*, vol. 20, Chile: Revista Castalia, 2011, p. 22. [Notre traduction]

<sup>199</sup> Paul Ricoeur, « Mémoire, Histoire, Oubli », *Esprit* (Mars/avril), 2006, p. 21. Disponible sur : <DOI 10.3917/espri.0603.0020>

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 23.

même temps, « le témoignage est renforcé par la promesse de témoigner à nouveau, si nécessaire<sup>204</sup> ». L'enfance dominicaine pendant la dictature de Trujillo et le gouvernement de Balaguer n'a pas été documentée dans les témoignages constitutifs de l'histoire officielle du pays. Le texte d'Indiana met au jour cette absence, permettant l'existence d'un témoignage nécessaire.

Il va sans dire que l'enfance féminine dominicaine n'a pas été consignée. Contrairement à des pays comme le Chili et l'Argentine, où *la generación de los hijos* a fait naître un mouvement artistique permettant l'expression d'une partie de la population qui avait encore des choses à dire par rapport à la dictature, la République Dominicaine s'est focalisée sur l'exploration du personnage de Trujillo dans la littérature (son enfance, l'histoire de sa vie et même le réalisme magique autour de la figure du dictateur). C'est intéressant car, comme l'explique Ricoeur, « le caractère sélectif de la mémoire, aidée en cela par les récits, implique que les mêmes événements ne sont pas mémorisés de la même manière à des périodes différentes<sup>205</sup> ». Ainsi, Indiana témoigne d'un passé qui n'avait jamais été raconté, et encore moins de cette manière-ci. Cependant, un tel témoignage n'est pas sans difficultés : « la mémoire n'a pas été seulement instruite mais aussi blessée par l'histoire »<sup>206</sup>. Face à ce récit, on se retrouve devant une écriture qui naît du souvenir d'une enfance blessée, héritière d'une mémoire partagée entre les fantasmes de l'enfance et l'influence de l'histoire telle que racontée par les parents survivants. Ces souvenirs blessés sont menacés par l'oubli, mais comme le suggère Ricoeur, les souvenirs ne sont pas forcément perdus, ils sont plutôt rendus indisponibles, risquant dès lors d'être des souvenirs-contre ou *mnesikakein*<sup>207</sup> : des souvenirs malheureux qu'on préfère oublier. Pour combler le vide de ces souvenirs, Beatriz Sarlo explique qu'il faut aller vers les détails :

---

<sup>204</sup> *Op. Cit.*

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>207</sup> « La pratique de l'amnistie vient en tête. Elle commence avec le fameux décret promulgué à Athènes en 403 avant J.-C., selon lequel il est interdit de rappeler les crimes commis par les deux partis, crimes que l'on appelle 'malheur' ; d'où le serment prononcé par les citoyens pris un à un : 'Je ne rappellerai pas les malheurs' (*mnesikakein* – le souvenir-contre). » *Ibid.*, p. 28.

En fait, tant l'attribution d'un sens unique à l'histoire comme l'accumulation de détails produisent un mode réaliste-romantique, dans lequel le sujet qui raconte attribue un sens à chaque détail par le fait même qu'il l'a inclus dans son récit ; par contre, il ne se croit pas obligé d'attribuer un sens ou d'expliquer des absences, comme c'est le cas avec l'histoire. La primauté du détail [...] du narrateur et de la véracité de son récit<sup>208</sup>.

Nous l'avons vu plus tôt : la narratrice est hyperbolique (*esperpéntica*) : elle exagère quand elle raconte. Les pages du roman sont remplies de titres d'articles qu'elle énumère, de listes d'objets qui l'aident à combler les vides liés à son enfance, à ses amours. Ainsi, si Indiana ne raconte pas l'enlèvement de ses parents, si elle ne parle pas explicitement de la dictature, la narratrice, elle, utilise les ressources langagières et littéraires pour combler les trous laissés par les souvenirs indisponibles ; elle se sert de détails pour éviter les souvenirs-contre :

Dans d'autres cas, lorsque l'histoire à reconstituer n'est pas seulement celle d'un père ou d'une mère assassiné(e)s, lorsque ce que l'on cherche à comprendre n'est pas tant le lieu ou les circonstances de la mort et le destin du corps, lorsque les prétentions de la narration vont au-delà de la recherche d'une réponse à une question sur les conditions d'exercice de la violence d'État pour inclure le paysage culturel et politique antérieur aux interventions militaires, se révèlent les faiblesses d'une mémoire qui rappelle trop de détails non significatifs, une mémoire qui, comme il ne pouvait en être autrement, comprend parfois et parfois ne comprend pas ce qu'elle reconstruit<sup>209</sup>.

Pour que la mémoire du passé s'articule, le père chez Indiana ne peut être raconté tel qu'il était, mais plutôt à travers un mélange de personnages masculins de l'époque : ainsi, un dictateur meurtrier et un Tony Montana<sup>210</sup> donnent vie à *Papi*.

---

<sup>208</sup> « En efecto, tanto la adjudicación de un sentido único a la historia, como la acumulación de detalles, producen un modo realista-romántico, en el cual el sujeto que narra atribuye sentidos a todo detalle por el hecho mismo de que él lo ha incluirlo en su relato; en cambio, no se cree obligado a atribuir sentidos ni a explicar las ausencias, como sucede en el caso de la historia. El primado del detalle es [...] la veracidad de su narración. » Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI, Ediciones Argentina, 2005, p. 68. [Notre traduction]

<sup>209</sup> « En otros casos, cuando la historia que se quiere reconstruir no es sólo la de un padre o madre asesinados, cuando lo que se busca comprender no es tanto el lugar o las circunstancias de la muerte y el destino del cuerpo, cuando las pretensiones de la narración exceden la búsqueda de una respuesta a una pregunta sobre las condiciones en las que se ejerció la violencia de estado para incluir el paisaje cultural y político previo a las intervenciones militares, quedan bien en evidencia las debilidades de una memoria que recuerda demasiados detalles no significativos, una memoria que, como no podría ser de otro modo, a veces entiende y a veces no entiende aquello que reconstruye. » *Ibid.*, p. 73. [Notre traduction]

<sup>210</sup> Le protagoniste de *Scarface*.

Le recours à l'allégorie comme moyen de défense face au deuil dans les écrits de la postdictature occupe une place importante. Rappelons-nous que l'allégorie signifie littéralement parler par images, en tant que figure rhétorique qui consiste à utiliser des métaphores consécutives au sein d'un discours, créant un sens réel et un sens figuré dans l'histoire. Dans l'écriture de la postdictature, cette ressource rhétorique occupe une place importante. Selon le théoricien et critique brésilien Idelber Avelar<sup>211</sup>, cela a déjà été justifié comme :

Malgré le fait que l'allégorie ait été au centre des débats esthétique-politiques de ces dernières années, en particulier dans le Cône Sud, je pense qu'elle reste un nœud peu réfléchi, surtout en ce qui concerne à savoir pourquoi l'allégorie est revenue à l'époque dictatoriale et postdictatoriale. L'explication la plus courante de la prolifération de textes allégoriques sous les dictatures est connue : dans des conditions de peur et de censure, les écrivains seraient contraints d'utiliser des "métaphores", des "formes indirectes", des 'allégories' (entendues maintenant dans le sens classique-romantique évoqué plus haut, d'une image illustrative couvrant, comme un voile, une abstraction sémantique)<sup>212</sup>.

La mémoire blessée du passé, qu'il s'agisse de la mémoire d'une famille ou d'un pays, n'est revisitée que pour s'en débarrasser, pour qu'elle ne représente plus la croix que porte la narratrice d'Indiana comme élément décisif dans sa formation identitaire. Ainsi, le voyage de la narratrice dans *Papi* est un voyage de retour.

Ainsi, comme nous l'avons montré, devenir *papi* était le prélude. La mort du père, dans l'histoire de la narratrice, a provoqué des changements identitaires. C'est le retour à la mère subséquent qui constitue le retour à soi. La mère est le premier foyer, le premier pays habité, le premier ancrage identitaire<sup>213</sup>, et ce retour vers elle correspond à l'acceptation de sa

---

<sup>211</sup> Idelber Avelar, « Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo », Chili, ARCIS, 2000, p. 68.

<sup>212</sup> « Pese al hecho de que la alegoría ha ocupado el centro de los debates estético-políticos de los últimos años, especialmente en el Cono Sur, creo que sigue un nudo poco pensado, especialmente respecto al porqué del regreso de la alegoría en tiempos dictatoriales y postdictatoriales. La explicación más común para la proliferación de textos alegóricos durante dictaduras es conocida: bajo condiciones de miedo y censura, los escritores se verían forzados a usar "metáforas", "formas indirectas", "alegorías" (entendida ahora en el sentido clásicoromántico aludido arriba, de una imagen ilustrativa recubriendo, como un velo, una abstracción semántica. » *Ibid.*, p. 9. [Notre traduction]

<sup>213</sup> Comme l'expliquent Nancy Chodorow (1978), Luce Irigaray (1981) et Adrienne Rich (1976).

condition en tant que femme par la narratrice, au-delà de l'idéal patriarcal. Au final, lorsque la mère dit à sa fille qu'elle peut survivre dans la mesure où cette dernière accepte de l'aider à marcher, Indiana nous prévient : si un autre monde est possible après la mort du patriarcat, c'est grâce à la sororité.

### CHAPITRE III

#### PÈRE, TERRITOIRE ET MÉMOIRE DANS *ESCENARIO DE GUERRA* DE ANDREA JEFTANOVIC

*Mi único país es mi memoria  
y no tiene himnos*<sup>214</sup>.  
Alejandra Pizarnik

Tout comme celle de Rita Indiana, l'écriture d'Andrea Jeftanovic puise dans le matériau autobiographique. Dans son roman *Escenario de guerra*, l'autrice raconte l'histoire d'une jeune fille et de sa famille, confrontées, comme le dit le titre, à un scénario de guerre. Construit sur un modèle théâtral, le roman de Jeftanovic opère une mise en scène qui fonctionne comme une métaphore de son propre passé. Nous avons ici affaire à un roman où le vocabulaire théâtral est utilisé par la narratrice pour diviser les temps et les « scènes » de son histoire. Comme l'explique l'autrice :

[*Escenario de guerra*] est un roman avec beaucoup de contenu lyrique. J'aime le théâtre, j'étais critique de théâtre [...]. Je suis très intéressée par le croisement des genres. [...] Ce roman est vaporeux, il n'a que quatre objets comme accessoires. Par exemple, à aucun moment la maison familiale n'est décrite en détail. C'est pourquoi les personnages sont plongés dans une nébuleuse<sup>215</sup>.

La trame narrative d'*Escenario de guerra* s'articule autour de Tamara, une jeune fille qui rassemble des fragments de son histoire et de sa famille dans le contexte durant et l'après-dictature : elle se trouve devant une guerre qui appartient au passé, une guerre vécue par ses parents, en regard de laquelle l'héroïne cherche désespérément sa propre mémoire. Dans la famille de Tamara, il y a d'abord le père, un homme qu'elle décrit comme un enfant de neuf ans : en tant qu'exilé, il a vécu une guerre à ses neuf ans et il n'arrive pas encore à s'en

---

<sup>214</sup> « *Mon seul pays est ma mémoire / et elle n'a pas d'hymnes.* » [Notre traduction]

<sup>215</sup> « Es una novela con una gran carga lírica. Me encanta el teatro, fui crítica teatral [...]. Me interesa mucho el cruce de géneros. [...] Esta novela es vaporosa, sólo tiene cuatro objetos como atrezzo. Por ejemplo, en ningún momento se describe detalladamente la casa familiar. Por eso los personajes están envueltos en nebulosa. ». Publié par Goizeder Lamariano Martín pour Cuéntate la vida, 2010. Disponible sur : <<https://bit.ly/3jul8KL>> [Notre traduction]

sortir. Il y a aussi la mère, une femme qui semble imprévisible dans sa prise de décisions, qui est infidèle à son mari et qui montre des signes de démence quand Tamara est adolescente. Il y a enfin la sœur, Adela, et le frère, Davor, nés d'un autre père, décédé (apparemment) avant sa naissance à elle. Tamara est donc la seule enfant qui a un lien de sang avec tous les membres du foyer, et la seule qui partage ce lien avec son père. Au cours du roman, les parents se séparent. La narratrice vit seule avec son père pendant un certain temps, tandis que son frère et sa sœur partent avec leur mère. Peu de temps après, elle les rejoint sur ordre du père. Mais sa mère devient temporairement malade et perd la mémoire – plus précisément, elle perd la mémoire de Tamara. La narratrice retourne alors vivre avec son père jusqu'à l'âge adulte, où elle décide de partir vivre seule.

Le roman se divise en trois actes<sup>216</sup>. Le premier se concentre sur l'enfance de Tamara, regard posé sur son père et sur le conflit avec sa mère. Le deuxième acte porte sur l'état de la mémoire de sa mère, le devenir-adulte de Tamara, sa brève relation romantique avec un homme, qui vient à mourir, et son retour au foyer familial. Le troisième acte se penche enfin sur la résolution du conflit identitaire, un voyage fait au pays d'origine du père et la fin de la « guerre ». La narratrice effectue ces retours dans le passé pour remettre en ordre ses souvenirs et donner un sens à son existence. Ainsi, Tamara raconte cette histoire comme un *passage à l'âge adulte*. Comme nous le verrons tout au long de l'histoire, cette instabilité est racontée par Tamara sous la forme de scènes qui sont montées et démontées sans ordre précis. Le roman devient ainsi une sorte de casse-tête, où les faits ne sont pas classés dans l'ordre où ils se sont produits.

Dans notre lecture du roman, nous étudierons d'abord la relation père-fille. Nous noterons que, tout comme la narratrice de *Papi*, le personnage de Tamara s'identifie fortement à son père, qui la sature de souvenirs et de traumatismes d'une guerre passée, alors que l'exploration de sa relation avec sa mère est reléguée à la fin de l'histoire. La deuxième section de ce chapitre sera consacrée à la relation conflictuelle avec la figure maternelle. La troisième et dernière section portera sur la postmémoire comme fantôme et la réconciliation avec la mère.

---

<sup>216</sup> L'acte I est composé de 16 chapitres ; l'acte II en compte 17, et l'acte III, 15.

### 3.1 « Papa et moi on a le même âge » : la figure paternelle

Andrea Jeftanovic a déjà mentionné son intérêt pour une écriture en lien avec le contexte social chilien dans lequel elle s'inscrit, son pays d'origine. Dans une entrevue pour l'émission *Esta boca mía*<sup>217</sup>, l'autrice a déclaré son envie d'approfondir, dans sa propre écriture :

[I]'ambivalence qu'il y a dans les liens humains, surtout les liens humains très étroits. [...] La fiction a toujours été inconfortable, subversive [...]. Peut-être que le mot "Pinochet" n'est pas dans mes livres, mais j'ai l'impression qu'il y est... Je ne crois pas du tout être quelqu'un qui écrit en tournant le dos à l'histoire, à la société<sup>218</sup>.

Si Jeftanovic affirme que la dictature est présente dans son écriture, bien qu'elle ne mentionne pas le nom du dictateur Augusto Pinochet, *Escenario de guerra* en est la preuve.

Depuis sa première édition en 2000, suivie d'une réédition en 2011, le roman est devenu une œuvre fondamentale de la *generación de los hijos*<sup>219</sup>. L'écrivain péruvien Julio Ortega<sup>220</sup> affirme qu'il s'agit d'un « [...] roman rempli d'incertitude, où la voix d'une jeune fille rend compte du monde qu'il lui a fallu comprendre avant de le perdre<sup>221</sup> ». Et bien que l'autrice chilienne ait admis que le roman comporte une dimension autobiographique, nous pouvons considérer, à partir du nom de la protagoniste qui ne coïncide pas avec celui de l'autrice, qu'il s'agit d'une œuvre d'autofiction<sup>222</sup>. Néanmoins, au sein de l'univers de l'autofiction, pour

<sup>217</sup> Martorell, Montserrat y Diego Lolic, *Andrea Jeftanovic*, « No escribo de espaldas a la historia », *Esta boca es mía*. El Periodista TV, 31 de julio 2018. URL : <<https://www.youtube.com/watch?v=oSPdsBwPttM>>

<sup>218</sup> « [...] la ambivalencia que hay en los vínculos humanos, sobre todo los vínculos humanos muy cercanos. [...] La ficción siempre ha sido incómoda, rompedora [...]. Quizá no esté la palabra "Pinochet" en mis libros, pero siento que sí... No siento para nada que yo sea alguien que escribe de espaldas a la historia, a la sociedad. » *Idem*.

<sup>219</sup> À titre de rappel, et comme nous l'avons déjà expliqué au premier chapitre, il s'agit de la génération des descendant.es des survivant.es des dictatures latino-américaines.

<sup>220</sup> Cette description d'Ortega figure sur la quatrième de couverture du roman.

<sup>221</sup> « [...] novela viva de incertidumbre, donde la voz de una niña da cuenta del mundo que le ha tocado entender antes de perderlo ». [Notre traduction]

<sup>222</sup> Vincent Colonna, guidé par Genette, explique ce type d'écriture : « Comme l'autobiographie, l'autofiction est pour l'auteur une manière d'explorer les mystères de son propre ». De plus, « l'autofiction est tout simplement une posture d'énonciation ('imaginons que je sois...') dont la possibilité se trouve inscrite dans toute économie discursive, dans l'ordre du discours lui-même, et qui devait tôt ou tard se trouver réalisée. », *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, 1989, p. 53 et 336, respectivement.

comprendre le « scénario de guerre » il faut d'abord suivre les traces historiques que l'autrice a laissé au cours des entrevues.

D'une part, Andrea Jeftanovic raconte, en parlant avec l'écrivain péruvien Gianmarco Farfán Cerdán, que ses parents ont immigré au Chili pour fuir la Seconde Guerre Mondiale :

[...] ma mère est juive, mais mon père était Russe orthodoxe. Donc, celui qui avait le plus de problèmes était mon père. Parce que les nazis ont aussi attaqué les Serbes. [...] Cette histoire de barbarie (camps de concentration, charniers, exécutions), qui est assez universelle, nous a conditionnés d'une certaine manière. Il en va de même pour les familles qui ont été victimes de dictature dans toute l'Amérique latine<sup>223</sup>.

Deux des plus importantes diasporas russes, au Chili, se sont formées pendant et après la Seconde Guerre Mondiale, dans des conditions dramatiques et douloureuses<sup>224</sup>. D'autre part, l'autrice a répété à quelques reprises que le décès du président chilien Salvador Allende (1970-1973), à la suite du coup d'État de Pinochet, représente l'un de ses souvenirs d'enfance les plus marquants. Concernant le roman, elle précise :

Ce roman est plus symbolique qu'autobiographique, même s'il est écrit à la première personne. Je suis très pudique. Pendant la dictature chilienne, j'avais entre 3 et 18 ans, et mon premier souvenir est le bombardement de la maison d'Allende. Nous vivions tout près de chez lui et ce fut extrêmement bruyant. Que cela nous plaise ou non, cet événement fait partie de l'histoire de ma famille, c'est une chose que j'ai comprise lorsque j'ai voyagé à Sarajevo et que, après avoir lu le roman, mon père m'a dit que j'avais très bien su lire son inconscient. Car *Escenario de guerra* parle de silence, de violence, de peur et de famille, mais surtout du temps qu'on a dû vivre<sup>225</sup>.

---

<sup>223</sup> Gianmarco Farfán Cerdán, « Andrea Jeftanovic: somos lo que negamos todo el tiempo », *Entrevistas desde lima*, décembre 2011, en ligne, <<https://bit.ly/3kTBi2T>>

<sup>224</sup> Olga Ulianova. 2009. *Rusos en Chile*. Santiago: Ariadna Ediciones.

<sup>225</sup> « Esta novela es más simbólica que autobiográfica, aunque esté escrita en primera persona. Soy muy pudorosa. Durante la dictadura chilena, yo tenía entre 3 y 18 años y mi primer recuerdo es el bombardeo de la casa de Allende. Vivíamos muy cerca de su casa y fue algo muy escandaloso y ruidoso. Nos guste o no, ese hecho forma parte de la historia de mi familia, y es algo que comprendí al viajar a Sarajevo y cuando, tras leer la novela, mi padre me dijo que había sabido leer muy bien su inconsciente. Porque *Escenario de guerra* habla de silencio, violencia, miedo y familia pero, sobre todo, del tiempo que nos toca vivir. » *Op. Cit.* [Notre traduction]

Ainsi, de l'aveu même d'Andrea Jeftanovic, non seulement la dictature d'Augusto Pinochet plane sur le texte, mais aussi les effets que ce régime a eu sur les familles victimes du nazisme qui sont allées s'installer au Chili pour fuir ce régime<sup>226</sup>.

### *Dictature chilienne*

La dictature de Pinochet (1973-1990) a débuté par le coup d'État renversant le gouvernement démocrate socialiste de Salvador Allende, et menant à l'établissement d'un régime autoritaire d'extrême droite, dirigé par le chef militaire Augusto Pinochet. Le gouvernement de Pinochet limitait et punissait la liberté d'expression, entraînant de graves violations des droits de la personne. De plus, Pinochet a permis l'entrée et offert la citoyenneté chilienne à des nazis, ce qui a réveillé le traumatisme et la terreur des personnes survivantes de la Seconde Guerre Mondiale qui s'étaient installées/installés au pays comme exilées/exilés.

La dictature de Pinochet a mis en jeu la dignité du peuple chilien. De plus, et comme nous l'avons évoqué dans le premier chapitre, le dictateur a participé à la célèbre et sanglante Opération Condor (1975) pour mettre fin aux politiques de la gauche et à ses militantes/militants. Inspiré par les stratégies de répression du régime fasciste, et tout comme Adolf Hitler dans l'Allemagne nazie, Pinochet a construit des camps de concentration (comme le stade national de Santiago) où il a emprisonné ses opposantes/opposants.

En 1988, toujours au sein du régime militaire, Pinochet a été renversé à l'issue d'un processus démocratique. Un plébiscite a été organisé pour décider si le dictateur allait rester au pouvoir. La réponse de la population a été presque absolue. Malgré la peur, plus de 90% de la population chilienne a voté contre la dictature. Après dix-sept ans de dictature, le pays est finalement entré dans un processus démocratique, suivi d'un long processus de guérison sociale et de récupération de la mémoire historique.

---

<sup>226</sup> Dans le roman, le père fuit d'abord une autre guerre. Quant au père de Jeftanovic, il est d'origine serbe et sa mère, d'origine juive ; ils ont fui la Seconde Guerre Mondiale. Il est très probable, bien que cela ne soit pas précisé dans le livre, qu'ils aient fui un pays hostile, antisémite, pendant la Seconde Guerre Mondiale. En outre, Jeftanovic a écrit sur le retour à ses origines à Sarajevo dans son livre *Destinos errantes* (2017) publié en Espagne par Editorial Comba.

### 3.1.1 Le dictateur du foyer et le silence comme arme de terreur

C'est dans le contexte de cette dictature que le roman de Jeftanovic témoigne de l'histoire d'une famille immigrante vivant sous ce régime, du point de vue d'une narratrice qui découvre la violence politique alors qu'elle est encore très jeune. La dictature existe apparemment en dehors de la maison ; cependant, les restes du régime se faufilent dans le foyer. Sous cet angle, *Escenario de guerra* présente la même trajectoire que *Papi*, de Rita Indiana, où le fil narratif emprunte un chemin introspectif, lié à la figure paternelle.

De la même façon que Rita Indiana, Andrea Jeftanovic commence son roman avec deux incipit. Comme l'explique l'écrivaine italienne Franca Mariani<sup>227</sup>, l'incipit d'un texte narratif constitue le lieu d'ouverture d'un discours. Il annonce des motifs, éléments ou thèmes récurrents d'un texte. D'après Mariani, l'incipit peut ainsi servir de guide à la lectrice/ au lecteur ; c'est là que se trouve la justification du texte, son droit d'exister<sup>228</sup>. Le roman d'Andrea Jeftanovic s'ouvre sur deux citations dont la première est de Virginia Woolf : « Je ne veux pas être fixée, immobilisée, je frissonne et je tremble<sup>229</sup>. » La deuxième est de l'écrivain bulgare Elías Canetti : « Elle sait pourquoi elle a peur des visiteurs qui marchent sur ses tapis : en dessous il y a des milliers de lettres non écrites<sup>230</sup>. » Ces mots peuvent faire référence à la peur devant l'inconnu vécue par celles/ceux qui racontent des histoires qui n'ont jamais été racontées avant. Ainsi, l'auteur place déjà la lectrice/le lecteur dans une posture hésitante entre la volonté d'avancer et la peur de ce qu'il y a à découvrir. C'est dans cette atmosphère que commence le premier « acte » du roman.

Dès le début, la narratrice annonce le déménagement de la famille dans une nouvelle maison, et précise que ce n'est pas la première fois que la famille déménage, décrivant un

---

<sup>227</sup> Franca Mariani, *Los « incipit » de El libro de Arena*, vol. 1, « Variaciones Borges », 1996, p. 88-99.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>229</sup> « No quiero quedar fijada, inmovilizada, me estremezco y tiemblo. » [Notre traduction] En espagnol dans l'original.

<sup>230</sup> « Sabe por qué le asustan las visitas que caminan sobre sus alfombras: bajo ellas hay miles de cartas sin escribir ». La traduction (et le choix du pronom féminin dans la traduction en français) est de nous. Cependant, une autre traduction serait possible : « Vous savez pourquoi vous avez peur des visiteurs qui marchent sur vos tapis : sous eux se trouvent des milliers de lettres non écrites. » Nous nous basons sur la version en espagnol, choisie par l'auteur.

manque de stabilité : « Changements successifs de maisons, on ne peut pas s'ancrer dans un point fixe<sup>231</sup>. » Tout juste après cette annonce, le deuxième chapitre s'ouvre sur ce qui s'avérera une fixation sur la figure paternelle : « J'ai le même âge que papa. [...] Je ne veux plus grandir non plus, je veux l'accompagner dans ses neuf ans de tristesse<sup>232</sup> ». Ce lien fusionnel ne perdra pas de sa force, jusqu'à l'âge adulte de la narratrice. Le père est professeur d'université. Mais, pour Tamara, il n'est qu'un petit garçon qui regarde la télévision, effrayé par la guerre à laquelle il a échappé : « Papa dit qu'il pleut si tristement à l'intérieur de lui. Il rêve que Dieu s'agenouille sur son épaule et lui demande pardon<sup>233</sup> ». Dans cette première partie, la jeune fille mentionne également que son père vient d'une autre « ville », où la guerre a tout détruit. Cette ville inconnue apparaît dans le microcosme quotidien de la narratrice, sa maison, quand son père a des flashbacks. En outre, tout comme le père, la mère semble venir d'ailleurs. Les deux, mentionne la narratrice, parlent une autre langue dans leur tête, vivent un quotidien différent de leurs propres enfants :

Maman et papa viennent de si loin. On peut le dire par la distance qu'ils établissent avec les autres. Leurs villes lointaines sont présentes sur les disques de musique dans une autre langue, dans leurs expressions particulières qu'ils utilisent à la maison. À la maison, nous prions à un autre Dieu, nous célébrons d'autres fêtes, on parle une langue qui m'est familière et que je ne comprends pas<sup>234</sup>.

Les deux parents viennent d'ailleurs et la narratrice en est consciente. Mais le seul monde qu'elle connaît, comme c'est le cas aussi de la narratrice de *Papi*, est sa maison : le monde extérieur lui est étranger. Et à la maison, dans cet autre pays, même si les deux parents semblent avoir vécu une immigration similaire, l'autorité est incarnée par le père. Ainsi, la narratrice explique qu'elle est sans cesse surveillée. Lorsqu'elle va aux toilettes, son père crie

---

<sup>231</sup> « Sucesivos cambios de casa, no podemos anclarnos en ningún punto fijo. » *Ibid.*, p. 11. [Notre traduction]

<sup>232</sup> « Yo tampoco quiero crecer más, deseo acompañarlo en su tristeza de nueve años. » *Ibid.*, p. 15. [Notre traduction]

<sup>233</sup> « Papá dice que llueve tan triste dentro de él. Sueña que Dios se arrodilla en su hombro y le pide perdón. » *Ibid.*, p. 18. [Notre traduction]

<sup>234</sup> « Papá y mamá vienen de tan lejos. Se nota en la distancia que establecen con otras personas. Sus ciudades remotas se hacen presentes en discos en otro idioma, en particulares expresiones que acuñan en casa. En casa rezamos a otro Dios, celebramos otras fiestas, se habla una lengua que me es familiar y no entiendo. » *Ibid.*, p. 27. [Notre traduction]

parce qu'il ne supporte pas l'odeur des excréments, qui lui rappelle un passé douloureux. La fillette craint sans cesse ses réactions :

Je sais qu'il est à nouveau tourmenté par cette odeur qui n'existe que dans son esprit. De ma chambre, je l'entends tirer plusieurs fois la chasse d'eau ; l'eau coule et il vaporise un aérosol. Papa sent les odeurs âcres et rances de la ville de son enfance. Cette odeur qui s'est incrustée dans ses narines lui donne la nausée. Cette nuit-là, je rêve que j'ouvre la porte de la salle de bains et que je trouve papa mort, assis sur la cuvette qui déborde d'excréments<sup>235</sup>.

L'odeur tourmente le père parce qu'il revit les douleurs de son passé et fait porter à sa fille la responsabilité de ce malaise. De sa chambre, Tamara reste attentive aux obsessions liées au traumatisme de son père – si attentive qu'elle rêve à lui. Mais dans le rêve de la narratrice, son père est couvert de ce qu'il interdit.

Comme nous l'avons vu au cours du deuxième chapitre<sup>236</sup>, le désir de mort à l'égard des parents est libérateur pour l'enfant. L'écrivaine et théoricienne argentine María Belén Pérez affirme, à ce sujet, que « [l']enfance est souvent synonyme d'innocence, une définition qui se perd lorsqu'on parle de parricide<sup>237</sup> ». Bien que Tamara n'ait pas réellement provoqué la mort de son père, elle fantasme sur cette idée, elle en rêve. La théoricienne Silvia Tubert parle du

---

<sup>235</sup> « Sé que otra vez lo atormenta ese olor que sólo existe en su mente. Desde mi dormitorio lo escucho accionar varias veces el retrete; el agua corre y él aplica aerosol. Papá huele las esencias acras y rancias de su ciudad de infancia. Le da arcadas ese olor que quedó adherido a sus fosas nasales. Esa noche sueño que abro la puerta del baño y encuentro a papá muerto, sentado sobre la taza del excusado rebalsada de excrementos. » *Ibid.*, p. 20. [Notre traduction]

<sup>236</sup> Comme on l'explique au 2.1.2, la théoricienne Silvia Tubert, le parricide se présente dans l'écriture comme un désir, depuis l'espace privé, de renverser la tyrannie manifeste dans l'espace public, le féminin renversant ainsi le masculin. Pour Tubert, ce désir exprime la volonté d'en finir avec le patriarcat pour laisser place à un autre possible historique et/ou politique.

<sup>237</sup> « Infancia suele ser sinónimo de inocencia, una definición que se pierde cuando se hace referencia al parricidio. [...] El acto agresivo supuestamente permitiría la liberación de "ser" hijo y estar sumergido en un mundo de dependencias, donde las ideologías no son propias ; sin embargo, observamos que es un acto que redime parcialmente al mismo tiempo que deja atrapado a los hijos en círculos viciosos de culpa e inmadurez sin ser capaces de fundar un nuevo orden (L'acte agressif devrait permettre la libération d'être enfant et l'immersion dans un monde de dépendances, où les idéologies ne sont pas les leurs ; cependant, nous observons que c'est un acte qui rachète partiellement tout en laissant les enfants pris au piège dans des cercles vicieux de culpabilité et d'imaturité sans pouvoir fonder un nouvel ordre.) ». María Belén Pérez, "Los crímenes de infancia en La noche de los asesinos de José Triana y en La escalera de Andrea Moro" sur Andrea Jęftanovic. 2012. *Hablan los hijos: discursos y estéticas de la perspectiva en la literatura contemporánea*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio.

désir de parricide comme une forme de vengeance contre l'oppression patriarcale<sup>238</sup>. Dès l'âge de neuf ans, Tamara commence à ressentir des désirs contradictoires : elle souhaite guérir le traumatisme de son père, mais elle rêve aussi de le voir mort, enterré sous ses propres obsessions.

Comme l'explique Pérez, le désir de parricide est lié à la perte de l'innocence. Tamara, contrairement à son père, ne reste pas installée dans ses neuf ans. Lorsqu'elle atteint la puberté, la narratrice perd la supposée innocence qui accompagne l'enfance et les tensions avec son père se multiplient, mettant en péril sa condition de femme à l'arrivée de ses menstruations. La narratrice consacre un chapitre entier à cette dynamique, intitulé « *Papá y mi sangre*<sup>239</sup> » :

Je saigne quand je ne devrais pas. Un jour oui et l'autre non. Tous les lundis. Je remplis mes tiroirs de compresses de coton et de gaze, que je serre ensuite entre mes cuisses. Papa est bizarre quand je saigne. Ces jours-là, il ne me parle pas. Nos regards se croisent sur la table. Nos yeux se ressemblent tellement. Je pense que quand je saigne, papa croit que j'ai blessé quelqu'un. Je ne me souviens pas d'avoir blessé qui que ce soit. Peut-être que je l'ai fait, mais je ne m'en souviens pas<sup>240</sup>.

Pour Tamara, les menstruations deviennent la preuve indéniable qu'elle est différente de son père, qu'elle ne pourra jamais être tout à fait comme lui. De son côté, le père exprime un malaise devant les changements corporels de sa fille. Il arrête de communiquer avec elle : « Il m'échappe ces jours-là. Mais son silence éloquent traduit sa sentence. *Je ne veux pas de sang dans cette maison*<sup>241</sup>. » Tamara cherche le regard de son père, son attention. En regardant dans ses yeux à lui, elle cherche la ressemblance qui les unit. Mais le sang est plus

---

<sup>238</sup> Comme nous avons expliqué chapitre 2.12, pour briser le temps cyclique de la vengeance dont parle Tubert, il est nécessaire que les figures sacrées de l'autorité disparaissent, parmi lesquelles, la figure paternelle omnipotente.

<sup>239</sup> *Papá et mon sang*.

<sup>240</sup> « Sangro cuando no debo. Día por medio. Todos los lunes. Lleno mis cajones con compresas de algodón y gasas que después presiono entre mis muslos. Papá se pone extraño cuando sangro. Esos días no me dirige la palabra. Nuestras miradas se encuentran en la mesa. Son tan parecidos nuestros ojos. Creo que, cuando sangro, papá piensa que he herido a alguien. No recuerdo haber dañado a nadie. Tal vez lo hice, pero no lo recuerdo. » Andrea Jelfanovic, *Escenario de guerra*, Costa Rica, Ediciones Lanzallamas, 2011, p. 33. [Notre traduction]

<sup>241</sup> « Él me evade durante esos días. Pero su silencio elocuente transmite su sentencia. *No quiero sangre en esta casa*. » *Ibid.*, p. 35. En italiques dans l'original. [Notre traduction]

fort que le lien filial : pour le père, qui ne fait pas l'expérience des règles, le sang ne peut que renvoyer à la douleur et aux lacérations. Tamara n'a bien sûr fait de mal à personne et essaie de comprendre son père : « Papa dit je ne veux pas de sang dans cette maison. C'est la seule fois qu'il frappe sur la table. Je me cache dans la chambre et j'accroche ma culotte tachée à l'ampoule qui pend au plafond. J'observe le monde à travers ce prisme<sup>242</sup>. » Le père, incapable de comprendre le corps de sa fille qui échappe à son contrôle, en vient à la violence physique.

De plus, lorsque Tamara saigne, son père la tient pour responsable et elle semble méconnaître sa propre mémoire. Elle ne se souvient pas d'avoir blessé quelqu'un mais, au vu des jugements de son père, elle doute d'elle-même : « Peut-être que je l'ai fait, mais je ne m'en souviens pas. » La narratrice, qui est pour sa part incapable de contenir son sang de femme, se réfugie dans sa chambre et s'enferme pour saigner seule et dans la peur : « Je ressens de la panique à cause de cet écoulement qui menace de me détruire. J'en guette le moindre signe. Je vérifie avec mon index si une lave tiède coule entre mes cuisses. Je saigne constamment. Avec ce liquide, j'écris mon nom sur les carreaux de la douche<sup>243</sup>. » La narratrice, effrayée par le rejet de son père, craint son propre sang car il représente sa destruction. Le sang menace l'amour de son père et réveille sa peur de grandir.

En même temps, Tamara se découvre et explore sa sexualité. Elle touche de son doigt le sang entre ses jambes. Elle explore son sexe et, sous la douche, avec le sang que son père veut interdire et qu'il condamne, ce sang qu'il ne comprend pas, elle trace son nom dans un acte de rébellion, d'érotisme et de transgression. Mais l'idéalisation du père, son amour excessif pour lui, revient la hanter :

J'ai dessiné un cœur avec le nom de mon père et le mien. Puis je l'ai traversé d'une flèche. Maintenant, papa sanglote cinq jours par mois. Mes genoux sont engourdis, ce

---

<sup>242</sup> « Papá dice no quiero sangre en esta casa. Es la única vez que golpea la mesa. Yo me escondo en el dormitorio y pongo mis calzones manchados contra la ampollita que cuelga del techo. Observo el mundo a través de ese prisma. » *Ibid.*, p. 33. [Notre traduction]

<sup>243</sup> « Siento pánico de este flujo que amenaza con destruirme. Estoy al acecho de cualquier señal. Constato con mi dedo índice que una lava tibia corre por el interior de mis muslos. Sangro constantemente. En la ducha escribo mi nombre con ese líquido sobre los azulejos. » *Ibid.*, p. 33-34. [Notre traduction]

sont deux roches de glace. Papa pleure neuf mois par an. Quelque chose me perce le ventre. Il lit le journal pendant que je suis sa fille. Je suis cernée, si pâle, je ne connais pas le nom de la maladie qui m'afflige. Papa ressent des nausées, des étourdissements circulaires. Mon corps me pèse, mes os me font mal. Le ventre de papa se gonfle, il grossit par devant. Je ne sais pas pourquoi j'ai tellement honte. Ses petits mamelons enflent, les tendres boutons. J'essaie de me souvenir d'un crime : un meurtrier, un martyr, le lieu des faits. Il engraisse et engraisse. Je caresse ma victime. Quelque chose vit en son intérieur. La culpabilité coule entre mes jambes<sup>244</sup>.

Alors que, d'une part, Tamara affirme son identité dans l'intimité, d'autre part, elle renforce son idéalisation de lui en dessinant un cœur contenant leurs deux noms ; enfin, elle transperce ce cœur d'une flèche, une façon d'immortaliser mais aussi de briser le lien. Le sang menstruel, malgré la proscription paternelle, permet de symboliser l'alliance idéalisée par la narratrice.

Mais le sang fait pleurer le père de Tamara, qui tombe malade : son ventre se gonfle. Son père grossit, enfermé à la maison, mangeant tout ce qui reste au cas où la guerre éclaterait à nouveau et qu'il n'y aurait plus de nourriture. Par cette « grossesse », le père atteint une taille proportionnelle à la faute imaginée, par lui et par elle, de la fille :

Je sors pour rassembler mes fragments éparés. Je cache les bandages qui guérissent cette blessure cyclique. Je perds du poids, je reste diminuée. La contrebande des compresses [qui ont été] jetées dans le dépotoir au fond de la cour. J'essaie de conserver ce qui s'échappe de moi pour continuer d'exister. Et pour que papa m'aime à nouveau, pour qu'il ne soit plus fâché<sup>245</sup>.

La narratrice cache à l'extérieur de la maison les compresses de sang menstruel, comme si les compresses étaient des fragments de son corps. Les menstruations présentent un caractère ambivalent : d'une part, Tamara veut semer les fragments de son corps à l'extérieur et, de

---

<sup>244</sup> « [...] dibujé un corazón con el nombre de papá y el mío. Después lo atravesé con una flecha. Ahora papá solloza cinco días al mes. Mis rodillas se entumen, son dos rocas de hielo. Papá llora nueve meses al año. Algo me punza el vientre. Él lee el diario mientras soy su hija. Estoy ojerosa, tan pálida, no sé el nombre de la enfermedad que me aqueja. Papá siente náuseas, mareos circulares. Me pesa el cuerpo, me duelen los huesos. A papá se le abulta el abdomen, crece hacia adelante. No sé por qué tengo tanta pena. Se le hinchan los pequeños pezones, los tiernos botones. Intento recordar un crimen: un asesino, un mártir, el lugar de los hechos. Él aumenta y aumenta de peso. Acaricio a mi víctima. Tiene algo vivo adentro. La culpa me fluye entre las piernas. » *Ibid.*, p. 34. [Notre traduction]

<sup>245</sup> « Salgo a la calle a recomponer mis fragmentos diseminados. Escondo las vendas que curan esta herida periódica. Pierdo peso, quedo disminuida. El contrabando de las cataplasmas arrojadas en el basurero en el fondo del patio. Intento retener eso que corre desde mí para seguir existiendo. Y para que papá me vuelva a querer, para que no esté más molesto. » *Ibid.*, p. 35. [Notre traduction]

l'autre, elle retire ce sang du foyer avec l'espoir que son père l'aime à nouveau. Cependant, le rejet paternel persiste :

Mon corps ne répond pas. Il suit le principe de son érosion. C'est pour cela que je ne voulais pas grandir davantage, j'avais seulement besoin de mes neuf ans. Je me sens mal, j'ai peur de l'hémorragie qui me guette. Et la date approche, cette source jaillit de mon corps sans raison, en me plaçant dans l'angoisse d'un autre temps. Et son poing s'écrase et rebondit sur la table de la salle à manger.

— Je ne veux pas de sang dans cette maison, dit-il<sup>246</sup>.

L'autorité oppressive du père renvoie à un pouvoir répressif beaucoup plus grand. Le père prononce des sentences, et elles doivent être exécutées ; mais la narratrice ne peut contrôler sa biologie : « Mon corps ne répond pas ». Ainsi, elle ne peut pas échapper à sa condition de femme sexuée.

Lorsque la narratrice entre dans la puberté, sa curiosité s'éveille. Quand Tamara accompagne sa mère lors d'une rare promenade à deux, elles rencontrent trois femmes dans la rue. Quand Tamara pose des questions à leur sujet, sa mère lui explique, fâchée, qu'il s'agit d'amies de son père. La narratrice ne sait rien de plus sur ces femmes, mais elle veut les imiter :

Je leur donne des noms : Trichi, Sussi, Virginia. Je commence à m'habiller comme elles, j'essaie des robes provocantes, j'applique du rouge sur mes lèvres. Je reproduis leurs sourires illuminés, leur marche curviligne. Les hanches se déplacent de gauche à droite. Je me juche sur des talons aiguilles, je me balance de droite à gauche. J'ai honte, je me sens puissante puis fragile. Je séduis les poupées sur l'étagère<sup>247</sup>.

Le père n'aime pas ce jeu au cours duquel Tamara tente de ressembler à ses amies spéciales :

---

<sup>246</sup> « Mi cuerpo no responde. Cumple el dictamen de su erosión. Es por esto que no quería crecer más, sólo necesitaba mis nueve años. Me siento mal, temiendo la hemorragia al acecho. Y llega la fecha, ese manantial brota de mi cuerpo sin razón, endosándome una angustia de otro tiempo. Y su puño se estrella y rebota contra la cubierta de la mesa de comedor. —No quiero sangre en esta casa —dice. » *Ibid.*, p. 34. [Notre traduction]

<sup>247</sup> « Les pongo nombre: Trichi, Sussi, Virginia. Comienzo a disfrazarme como ellas, me pruebo vestidos provocadores, llevo los labios pintados. Ensayo sus sonrisas iluminadas, su caminar curvilíneo. Las caderas se mueven de izquierda a derecha. Me empino sobre unos tacos filosos, me balanceo de derecha a izquierda. Me avergüenzo, me siento poderosa y después frágil. Seduzco a los muñecos del estante. » *Ibid.*, p. 86. [Notre traduction]

Un après-midi, papa arrive, nerveux, les tempes mouillées de sueur. Il soupire de soulagement quand il apprend que maman n'est pas à la maison. [...] Une tache le salit. En l'observant de près, je reconnais le rouge à lèvres couleur raisin.

—Un baiser de Trichi, n'est-ce pas ? je lui demande, en me retenant de rire.

Il se lève brutalement et me gifle. C'est la première fois de sa vie qu'il porte la main sur moi. Ma joue chauffe et enfle. Il court vers le miroir, se regarde et essuie le maquillage sur son lobe d'oreille avec des mouvements violents. Il s'excuse. Sur un ton vaguement menaçant, il me demande de ne rien dire à personne. Il me tend une serviette mouillée pour calmer la peau de mon visage. Puis il caresse mes cheveux et me fait un clin d'œil. Je ne dis rien<sup>248</sup>.

Tamara cherche à faire plaisir à son père. Contrairement à la narratrice de *Papi*, elle ne veut pas être avec les femmes que son père aime ; elle veut les imiter afin de conserver l'affection paternelle, maintenant que leur lien s'est gâté à cause de ses menstruations. Mais elle doit avant tout, pour que son père soit heureux, respecter son autorité. Son père exige également d'elle qu'elle censure sa féminité. En somme, devenir une femme dans ce contexte est impossible. C'est en tant que femme que Tamara, si elle n'obéit pas à l'autorité paternelle, sera punie. Ainsi, la maison familiale, prolongement de l'État, reproduit le système patriarcal en niant et en opprimant la figure féminine.

### 3.1.2 La fille de la dictature et la défense de la patrie

La sociologue chilienne Teresa Valdés explique la condition des femmes chiliennes pendant et après la dictature. Elle écrit :

Le gouvernement militaire place la femme chilienne sous une double dictature : il ajoute à la domination millénaire du genre, qui s'exprime dans l'organisation patriarcale de la société, une domination politique. [...] Après treize ans de dictature militaire, il est cependant possible de percevoir, dans le champ d'action des femmes chiliennes, un double mouvement : d'affirmation [à elles], et de refus de l'oppression<sup>249</sup>.

<sup>248</sup> « Una tarde papá llega nervioso, sudado en las sienes. Respira con alivio cuando se entera de que mamá no está en casa.[...] Tiene una mancha. La observo de cerca, reconozco el lápiz labial color uva./ —Un beso de la Trichi, ¿verdad? —le pregunto aguantando la risa./ Se para en forma violenta y me abofetea. Es la primera vez en su vida que me toca. Mi mejilla arde y se hincha. Corre al espejo, se mira y borra la pintura en el lóbulo con movimientos bruscos. Me pide disculpas. Con cierto tono amenazante me pide que no diga nada a nadie. Me pasa una toalla húmeda para que refresque mi cara. Después me acaricia el pelo y me cierra un ojo. No digo nada. » *Ibid.*, p. 87. [Notre traduction]

<sup>249</sup> « El gobierno militar coloca a la mujer chilena bajo una doble dictadura: se agrega a la milenaria dominación de género expresada en la organización patriarcal de la sociedad, de la dominación

Valdés explique qu'« [i]l est possible de dire que les femmes chiliennes subissent au présent<sup>250</sup> le poids de deux dictatures : la domination patriarcale qui s'exprime dans leur foyer ou leur famille, où elles vivent subordonnées à leur partenaire, père ou frère, et la dictature de Pinochet, comme tout le pays<sup>251</sup> ». Comme le souligne l'autrice, pendant la dictature, on souhaitait que la femme soit la « gardienne de la patrie », responsable et fidèle défenseure/subordonnée du système patriarcal et militaire qui constituait cet ordre politique. Ce système n'a pas été renversé avant le début des années 1980, avec les manifestations des premiers mouvements féministes – ils n'étaient pas reconnus avec ce mot, mais répondaient aux besoins des femmes en matière de droits<sup>252</sup>.

Dans *Escenario de guerra*, Tamara doit obéir au système autoritaire de la famille, tel que le décrit Valdés. Toute désobéissance a des répercussions. Ainsi, alors que la jeune fille grandit, elle refuse de vieillir parce qu'elle sait que, même si son père revit sans cesse l'âge de ses neuf ans, elle est quant à elle vouée à grandir et quitter le foyer familial. Avec l'arrivée des règles, c'est une nouvelle angoisse qui l'habite, une angoisse qui ne peut être partagée avec la figure idolâtrée. Tamara est divisée entre la volonté de rester avec lui et le fait d'être inéluctablement condamnée à continuer de vivre et de grandir en tant que femme. Au final, elle souhaite se libérer de lui, de ce qu'il représente. Mais quitter un foyer, comme quitter un pays, lorsque l'autorité ne donne pas son accord, a des conséquences douloureuses.

### 3.1.3 La défaite paternelle

La solitude de la narratrice est décuplée par le manque d'affection à son égard. Cela est démontré à plusieurs reprises, par exemple lors d'un des déménagements de la famille.

---

política. [...] Tras trece años de dictadura militar, sin embargo es posible visualizar, en el ámbito de la acción de las mujeres chilenas, un doble movimiento: de afirmación y de negación de la opresión. » Teresa Valdés E. *Las mujeres y la dictadura militar en Chile*. Material de discusión. Programa Flacso-Santiago de Chile. no. 94. Marzo., 1987, p 1. [Notre traduction] Disponible sur : <<http://flacsochile.org/biblioteca/pub/memoria/1987/000321.pdf>>

<sup>250</sup> Le présent du texte s'agit du 31 juillet, 1987-1986.

<sup>251</sup> « Es posible afirmar que las mujeres chilenas se encuentran hoy día bajo el peso de dos dictaduras: la dominación patriarcal expresada en su hogar o familia donde vive subordinada a su pareja, padre o hermano, y bajo la dictadura de Pinochet, como todo el país. » *Ibid.*, p. 8. [Notre traduction]

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 15.

L'expérience des déménagements est vécue par Tamara presque avec ressentiment : « Ils ont oublié ma poupée Patricia en bas de l'escalier. Je la regarde jusqu'à ce que le bras de ma mère me tire [...]. Je pleure, mon visage appuyé contre la vitre arrière froide, sans que personne s'en aperçoive<sup>253</sup>. » L'objet aimé est laissé derrière, dans une maison où il ne sera plus possible de retourner.

En outre, tout comme la narratrice de *Papi*, Tamara n'a pas d'amis : elle vit enfermée dans une bulle de difficultés familiales. Après le déménagement évoqué ci-dessus, le souvenir d'une maison abandonnée est la cause d'une douloureuse nostalgie : « Dans ma petite valise, j'ai la photo d'une voisine qui a été ma meilleure amie<sup>254</sup>. » Tamara conserve donc la photo d'une voisine anonyme, à qui elle attribue un maximum de valeur, la décrivant comme sa « meilleure » amie. L'idéalisation de ce lien d'amitié lui permet d'entretenir une sorte de contact avec le monde extérieur, au-delà de sa famille. Pendant ce temps, sa mère est occupée à tromper son père avec l'enseignant, son frère et sa sœur vivent leur propre combat en silence, et son père, bien que physiquement présent, est absent et blessé ; il est coincé depuis neuf ans dans une guerre qui a eu lieu ailleurs. Au final, chaque membre de la famille a une appartenance, sauf elle.

La narratrice cherche son identité à travers une quête d'affection, dans un foyer où elle semble complètement seule. C'est ce besoin qui fait revenir Tamara à sa relation avec son père, besoin exacerbé par les échecs constants essuyés auprès de sa mère. Le père de Tamara est représenté comme une sorte de fantôme persistant qui hante la maison. Il censure le sang, il dénonce le manque de nourriture. Mais, surtout, il rejette la mort comme dénouement. Tant qu'il existe, tant qu'on se soumettra aux exigences du père, la vie prévaudra. Or, Tamara recherche un lien plus étroit avec son père. Dans son désir persistant de guérir sa douleur, elle cherche les similitudes qu'elle partage avec lui. Elle veut donc non seulement être reconnue par lui, mais aussi devenir comme lui.

---

<sup>253</sup> « Han olvidado a mi muñeca Patricia a los pies de la escalera. Me quedo mirándola hasta que el brazo de mi madre me arrastra [...]. Llora con mi cara apoyada contra la ventana fría trasera sin que nadie lo note. » *Ibid.*, p. 12. [Notre traduction]

<sup>254</sup> « En mi pequeña maleta llevo la foto de una vecina que fue mi mejor amiga. » *Ibid.*, p. 12. [Notre traduction]

### 3.1.4 *Quedamos en silencio* : papa et moi, on ne fait qu'un

Tamara investit de pouvoir la figure paternelle, ce qui fait du lui le destinataire principal des gestes qu'elle pose. En outre, comme l'a soutenu Adrienne Rich<sup>255</sup>, le pouvoir de la figure paternelle l'emporte sur tout autre pouvoir, qu'il soit à l'intérieur ou à l'extérieur de la maison. Rich avance que le père occupe une position par rapport à laquelle les femmes restent « subsumed under the male<sup>256</sup> ». Tamara, quant à elle, procède constamment à des comparaisons, entre son père et elle, qui semblent souvent improbables :

J'ai le même âge que papa. Il a cessé de grandir à neuf ans, quand la guerre a commencé. Moi non plus je ne veux pas grandir davantage, je veux l'accompagner dans la tristesse de ses neuf ans. Papa dort la lumière allumée, comme moi. Il dit que les arbres noirs peuvent entrer dans l'obscurité. Papa craint la sirène de midi. À cette heure-là, un officier à moustache le salue, bras levé. Papa est un enfant d'un mètre quatre-vingt-dix, taille XL, mains ridées. J'ai vécu autant d'années que papa. Mais lui a fêté le même âge plusieurs fois<sup>257</sup>.

Tamara décrit l'image presque grotesque de son père comme un enfant grand et obèse. Néanmoins, elle est prête à sacrifier son cycle de vie pour rester, elle aussi, installée dans ses neuf ans, et pour l'accompagner, lui, dans sa douleur et sa tristesse cycliques. En outre, le père dort avec la lumière allumée, comme un petit enfant effrayé et comme sa fille. Tamara réaffirme l'idée qu'il agit à la manière d'un enfant, bien qu'elle reconnaisse son corps d'homme adulte. Cela dit, elle condamne la circularité de l'âge de son père : pris dans une boucle sans fin, celui-ci revient, à chaque anniversaire, à l'âge qu'il avait au début de la guerre. C'est-à-dire que, pour son père, du moins tel que l'entend Tamara, la guerre recommence tous les ans. Elle en déduit qu'une fois qu'on a subi la guerre, on reste attrapé à jamais.

---

<sup>255</sup> Adrienne Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, New York: W. W. Norton & Co, 1976.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>257</sup> « Tengo la misma edad de papá. Él se detuvo a los nueve años cuando comenzó la guerra. Yo tampoco quiero crecer más, deseo acompañarlo en su tristeza de nueve años. Papá duerme con la luz prendida al igual que yo. Dice que en la oscuridad pueden entrar los árboles negros. Papá teme a la sirena de mediodía. A esa hora un oficial de bigote lo saluda con su brazo alzado. Papá es un niño de un metro noventa, talla xl, manos arrugadas. Tengo los mismos años que papá. Sólo que él ha cumplido varias veces la misma edad. ». Andrea Jeftanovic, *Escenario de guerra*, Costa Rica, Ediciones Lanzallamas, 2011, p. 15. [Notre traduction]

Tamara connaît par cœur les souvenirs de son père, ses rêves, ses malaises et sa routine : « Papa fait toujours le même cauchemar. Lui, dans une gare vide. Il pense que la main de Dieu l'a déposé sur le mauvais quai<sup>258</sup>. » Parfois, elle raconte le souvenir de son père à la première personne, comme si cette parole était la sienne : « *Je les regarde jusqu'à ce que l'obscurité d'un tunnel avale les dernières silhouettes. Je cours et cours derrière le train, mais je reste à mi-chemin, dans la direction opposée*<sup>259</sup>. » Telle une espionne, elle analyse chacun des mouvements, routines, attitudes de son père, obsédée par lui :

Papa est absent pendant qu'il lit le journal, il pense à la guerre. Il quantifie, additionne, soustrait ; il calcule la moyenne arithmétique de cette époque. Je lui dis de tout oublier, qu'à la maison il n'y a que des soldats de plomb, des pistolets à eau. Il dit que du barbelé entoure ses rêves. Papa est en retard parce qu'il pense à la guerre. Un défilé de bottes galope vers ses oreilles. Il a toujours du pain dans ses poches. Il m'a interdit de lire des livres d'histoire, il inscrit une année sur ses jambes. Il ne sait pas que je cache une encyclopédie sous mon lit et que je souligne la même date [qu'il s'inscrit dans ses jambes]. Il surveille le garde-manger, dénombre les aliments non périssables : boîtes de conserve, paquets de riz, sacs de légumes allongent sa liste. Chaque jour, il fait l'inventaire du coffre-fort<sup>260</sup>.

Le père est en quelque sorte absent du quotidien de sa fille. De façon obsessive, il retourne en pensée à la guerre qui l'a poussé à l'exil. La narratrice insiste pourtant, à coups de tentatives infructueuses, pour le ramener à son âge véritable, éloigner les souvenirs violents qui l'empêchent de jouer son rôle de père et qui font de lui un éternel enfant de neuf ans. Toutefois, c'est un échec. Le père, installé dans sa douleur, dans une guerre appartenant au passé mais qui semble se répéter sans cesse, adopte une posture inflexible. Dans la scène de désespoir post-traumatique citée ci-dessus, la jeune Tamara l'observe alors qu'il s'assure

<sup>258</sup> « Papá tiene siempre la idéntica pesadilla. Él en una estación de trenes vacía. Piensa que la mano de Dios lo dejó en el andén equivocado. » *Ibid.*, p.15. [Notre traduction]

<sup>259</sup> « *Los contemplo hasta que la oscuridad de un túnel se traga a las últimas figuras. Corro y corro detrás del tren, pero quedó a medio camino, en la dirección opuesta.* » *Ibid.*, p. 15. Les italiques proviennent du texte original. [Notre traduction]

<sup>260</sup> « Papá está ausente mientras lee el diario y piensa en la guerra. Saca cuentas, suma, resta; extrae el promedio aritmético de esa época. Yo le digo que olvide, que en casa no hay más que soldados de plomo, pistolas de agua. Dice que alambres de púas rodean sus sueños. Papá se retrasa porque piensa en la guerra. Una marcha de botas galopa hacia sus oídos. Siempre lleva pan en sus bolsillos. Me prohibió leer libros de historia, anota un año en sus piernas. No sabe que escondo una enciclopedia debajo de la cama y que yo también registro esa fecha. Vigila la despensa, contabiliza los alimentos no perecederos: tarros en conserva, paquetes de arroz, bolsas de legumbres engrosan su lista. Todos los días hace el inventario de la caja fuerte. » *Ibid.*, p. 16. [Notre traduction]

d'avoir assez de nourriture et d'argent pour survivre. Tamara est angoissée parce qu'elle cherche à le soigner : « J'ai envie d'enlacer papa et de lui annoncer que la guerre est finie, mais chacun de nous pleure, seul dans sa chambre<sup>261</sup>. » Dans son désir de lui ressembler, la fille imite le comportement de son père, réorganisant la chronologie de ses souffrances :

Deux mille quatre cent cinquante-sept, c'est le nombre que papa écrit sans le savoir sur mon bras quand j'atteins l'âge de neuf ans. C'est le nombre qui fait mal, c'est le nombre de jours pendant lequel la guerre a duré, toutes les larmes que papa a pleurées. Je célèbre mon neuvième anniversaire avec un numéro à quatre chiffres. J'annexe le 2, le 4, puis le 5 et le 7. Je regarde papa passer la journée à ouvrir et fermer le journal. Deux mille quatre cent cinquante-sept, c'est le nombre de jours qu'ils lui doivent<sup>262</sup>.

La jeune fille commémore le début de la guerre à l'occasion de l'anniversaire de son père, mais aussi du sien. Ce rapport de filiation constant teint la perception que Tamara a d'elle-même, à force de comparaisons. Mais elle n'est pas la seule à le faire : « Quand maman se fâche avec moi, elle dit que je ressemble énormément à papa, que nous sommes pareils, que l'épouser a été son plus grand malheur. Je ne sais pas quoi dire. Elle contre papa et moi ; nous formons deux camps<sup>263</sup>. » La mère souligne à son tour la ressemblance entre Tamara et son père, mais en mettant en relief son aspect négatif : « Elle insiste sur le fait que nous sommes semblables dans l'insignifiant, dans l'inutile, dans le désastreux [...]. Je n'en peux plus, j'éclate en sanglots<sup>264</sup>. » Tamara ne veut pas ressembler à cette figure vaincue, mais à la figure du pouvoir, capable d'autorité; sa mère, toutefois, se met en travers de ce chemin idéalisé. Ainsi, les témoignages des violentes disputes que ses parents ont à minuit sont la preuve que la figure paternelle n'est pas aussi merveilleuse et fragile qu'elle le souhaiterait : « Il ne nous restera que ces phrases, provenant de la chambre à l'étage comme un écho

<sup>261</sup> « Siento deseos de abrazar a papá y anunciarle que la guerra ha terminado, pero cada uno llora a solas en su dormitorio. » *Ibid.*, p. 16. [Notre traduction]

<sup>262</sup> « Dos mil cuatrocientos cincuenta y siete, es el número que papá sin saberlo me escribe en el brazo cuando cumpla nueve años. Esa es la cifra que me duele, es la cantidad de días que duró la guerra, todas las lágrimas que papá ha llorado. Conmemoro mi noveno aniversario con un número de cuatro dígitos. Anexo el 2, el 4, más el 5 y el 7. Miro a papá pasar el día abriendo y cerrando el diario. Dos mil cuatrocientos cincuenta y siete son los días que a papá le deben. » *Ibid.*, p. 16. [Notre traduction]

<sup>263</sup> « Cuando mamá se enoja conmigo dice que me parezco tanto a papá, que somos iguales, que casarse con él ha sido su mayor desgracia. No sé qué decir. Ella contra papá y yo; formamos dos bandos. » *Ibid.*, p. 49. [Notre traduction]

<sup>264</sup> « Insiste en que nos parecemos en lo poca cosa, en lo inútiles, en lo desastrosos [...]. No aguanto más, estallo en lágrimas. » *Ibid.*, p. 50. [Notre traduction]

intérieur : *va-t'en, je ne veux plus te voir, tu es un despote*. Elles demeurent là à flotter, tournoient, se répètent et menacent de nous rendre fous<sup>265</sup>. » La maison est un champ de bataille auquel Tamara ne peut échapper.

La jeune fille ne laisse pas les idées de sa mère l'envahir. Cependant, la mère démantèle l'idéalisation paternelle à chaque occasion disponible. C'est ainsi que, peu à peu, la figure du père s'estompe. La narratrice grandit, et son père vieillit : « Papa vieillissait, je ne pouvais pas l'en empêcher. J'ai remarqué son âge avancé et son déclin imminent lorsqu'il a commencé à regarder les émissions comiques qu'il détestait, enfoncé dans le canapé, le téléviseur qui hurlait<sup>266</sup>. » Si Andrea Jeftanovic affirme que la dictature a duré toute son enfance, qu'elle n'a pris fin que quand elle a eu ses 18 ans, dans le roman, la narratrice part lorsqu'elle atteint l'âge adulte : « Il est temps de partir. Papa me serre dans ses bras et tient ma main très fortement. [...] Je pars pour être au centre de ma propre histoire<sup>267</sup>. » Le père souffrait d'une guerre à laquelle il a échappé dans son enfance et d'une autre qui passait à la télé et suscitait son angoisse pendant l'enfance de sa propre fille. Cela semble se terminer lorsque la narratrice atteint l'âge adulte. L'angoisse qui réveillait le traumatisme du père cesse de passer à la télévision<sup>268</sup>. C'est alors qu'il meurt dans un accident de voiture : « Une voix à la radio parle d'un homme broyé derrière son volant. C'est mon père. Le vent siffle et les pierres roulent dans la rue. La vie de papa disparaît au milieu des lumières et du fer, le jour même où la guerre prend fin dans son pays<sup>269</sup>. » Lorsque la guerre prend fin, à l'intérieur de lui, le père

---

<sup>265</sup> « Sólo nos quedarán esas frases provenientes de la habitación de arriba como un eco interno: ándate, no te quiero ver más, eres un despota. Se quedan flotando, girando, repitiéndose y amenazando con enloquecernos. » *Ibid.*, p. 24. [Notre traduction]

<sup>266</sup> « Papá envejecía, yo no podía detenerle. Noté su avanzada edad y la inminente decadencia cuando comenzó a mirar programas de humor que antes detestaba, hundido en el sillón y con el televisor a todo volumen. » *Ibid.*, p. 76. [Notre traduction]

<sup>267</sup> «Es hora de partir. Papá me abraza y sujeta fuerte mi mano. [...] Salgo a ocupar un escenario propio. » *Ibid.*, p. 78. [Notre traduction]

<sup>268</sup> D'après les indices laissés par la narratrice dans le récit, ainsi que les déclarations de l'autrice sur le roman, on peut déduire qu'il s'agit de la Seconde Guerre Mondiale (qui s'est terminée en 1945 mais a mis plus de quatre décennies pour stabiliser à nouveau les pays), et de la dictature militaire d'Augusto Pinochet, qui s'est terminée en 1990, ce que coïncide avec l'arrivée de l'âge adulte de l'autrice.

<sup>269</sup> « Una voz por radio habla de un hombre destrozado contra el volante. Es mi padre. Silba el viento y ruedan piedras por la calle. La vida de papá se desvanece entre luces y fierros el mismo día que termina la guerra en su país. » *Ibid.*, p. 136. [Notre traduction]

perd le contrôle. Comme s'il ne savait plus exister hors d'elle. Comme si la guerre était constitutive de sa personne. Tamara s'engage dans un deuil pour l'honorer :

La première chose que j'ai faite en rentrant chez moi a été de couvrir les miroirs avec des draps et de m'enfermer dans la salle de bain. J'ai fouillé la toilette de mes doigts, je me suis assise sur la cuvette, j'en ai parcouru les bords, la porcelaine. Il n'y avait pas de saleté, pas de poussière, pas de résidus d'excréments. Papa ne pourrait pas le supporter. J'ai tiré la chasse, suis restée hypnotisée par les tourbillons de l'eau<sup>270</sup>.

Après sa mort, la narratrice retourne dans la maison de son père. Elle trie la nourriture, range les journaux et tente de l'imiter. Elle avoue : « En consommant ces événements, j'essayais de reproduire la formule de papa pour échapper à la réalité. Mais, cette fois, c'était pour l'oublier, lui<sup>271</sup>. » Tamara essaie de l'oublier en suivant les méthodes paternelles d'abstraction de la réalité, mais elle n'y arrive pas. Elle décide donc de retourner à la patrie originaire. Elle décide de se rendre à l'endroit fui par son père. Elle revient sur les traces que son père a laissées derrière lui, et pour guérir les blessures qu'il a déposées en elle. Là, elle rencontre le jumeau de son père. Il est la version du père qui n'est pas parti en exil, la version du père qui n'a pas perdu sa patrie et qui est resté dans la guerre : « Maintenant que papa est parti, je veux revivre sa perte dans l'image asymétrique de son jumeau<sup>272</sup>. » Elle lui demande de lui raconter le passé de son père. Son oncle lui raconte comment les forces armées ont séquestré leur famille, et comment ils ont fui dans la pauvreté, loin de la guerre. Lorsque l'oncle termine l'histoire, Tamara se rend compte que ses menstruations arrivent et, avec elles, les traumatismes du passé reviennent aussi :

Je ne veux pas être une porteuse de sang qui a un rapport avec la mort de mon grand-père. Tic. J'ai tellement peur que mon oncle le remarque. Tac. Que, soudainement, lui aussi frappe la table et interdit le sang dans sa maison. Tic. Je pense à ce qui arriverait si j'écrivais son nom et le mien sur les carreaux avec ce liquide. Tac. Ou si je peins ce

---

<sup>270</sup> « Lo primero que hice al volver a mi hogar fue tapar los espejos con sábanas y encerrarme en el baño. Repasé con mis dedos el vanistorio, me senté en la taza, recorrí los bordes, la loza. No había suciedad, ni pelusas ni residuos de excrementos. Papá no podría tolerarlo. Tiré la cadena, me quedé hipnotizada en los remolinos de agua. » *Ibid.*, p. 139. [Notre traduction]

<sup>271</sup> « Mientras consumía estos hechos, intenté reproducir la fórmula de papá para evadirse de la realidad. Pero esta vez era para olvidarlo a él. » *Ibid.*, p. 140. [Notre traduction]

<sup>272</sup> « Ahora que papá no está, quiero revivir su pérdida en la imagen asimétrica de su gemelo. » *Ibid.*, p. 143. [Notre traduction]

pays avec mes dix doigts rouges. Tic. Il a volé aux morts, peut-être qu'il peut sucer mon sang. Tac<sup>273</sup>.

L'horloge tourne alors que Tamara apprend finalement quel était le déclencheur du traumatisme que son père a subi et la souffrance de sa famille à lui. En outre, l'érotisme que l'apparition des règles avait réveillé en elle par rapport à son père quand elle était plus jeune se réveille encore maintenant avec *son autre père*, comme elle l'appelle et autour duquel elle fantasme aussi. La narratrice cherche à se dissocier de cette rencontre et de ce que la rencontre a déclenché chez elle. Elle abandonne donc son oncle, qui meurt peu de temps après.

Cette rencontre force Tamara à se rendre compte que le moment est venu d'honorer la fragilité de son père et d'oublier la figure d'autorité, une fois pour toutes. Le champ lexical du théâtre revient lorsqu'elle retourne dans son pays. Elle se demande : « Qui serai-je après que le rideau sera tombé et que le mot FIN sera écrit ?<sup>274</sup> » Dans l'imaginaire de la narratrice, le spectacle de ses souvenirs a enfin lieu :

Les lourds rideaux du théâtre sont ouverts. C'est le jour de la représentation. La vaste scène est illuminée. Le plateau nous réserve des surprises. Nous nous présenterons pour la première fois en présence l'un de l'autre. Nous avons mémorisé un texte et le geste qui nous caractérise. Nos labyrinthes ont convergé vers la même sortie. D'un côté de la scène, des personnages sortent ; ils marchent vers le début de la pièce. Entre les épais voiles de velours, maman apparaît<sup>275</sup>.

---

<sup>273</sup> « No quiero ser portadora de una sangre que tiene que ver con la muerte de mi abuelo. Tic. Siento tanto temor de que mi tío lo note. Tac. De que, de pronto, también él golpee la mesa y prohíba la sangre en su casa. Tic. Pienso, en qué pasaría si escribo con ese líquido su nombre y el mío sobre los azulejos. Tac. O si pinto este país con mis diez dedos rojos. Tic. El ha robado a los muertos, tal vez puede succionar mi sangre. Tac. » *Ibid.*, p. 149. [Notre traduction]

<sup>274</sup> « Quién será después de que caiga el telón y la palabra FIN se escriba? » *Ibid.* p. 158. [Notre traduction]

<sup>275</sup> « Se abren las pesadas cortinas del teatro. Es el día de la representación. Se ilumina el vasto escenario. El reparto nos depara sorpresas. Nos representaremos por primera vez en presencia del otro. Hemos memorizado un texto y el gesto que nos caracteriza. Nuestros laberintos han confluído en la misma salida. De un costado del escenario salen algunos personajes; caminan hacia el comienzo de las tablas. Entre los espesos velos de terciopelo se asoma mamá. » *Ibid.*, p. 159. [Notre traduction]

### 3.2 Maman et l'oubli inexplicable : le retour vers soi

#### 3.2.1 Rejet de la mère

Avec sa mère, Tamara vit un processus presque opposé de celui vécu avec son père. Si tout le début du roman se concentre sur le père, au huitième chapitre on en apprend davantage sur sa relation avec la mère. Alors, la narratrice met en garde la lectrice/ le lecteur :

Depuis que je suis née, maman est en train de mourir. Quand elle veut me parler, ses lèvres s'engourdissent. Mais chaque fois qu'elle hausse le ton, elle crée une blessure. Elle marche dans la maison en s'appuyant contre le mur, en essayant de calmer une toux constante. Les mots ne lui suffisent pas, alors elle recourt à des gestes grotesques : les yeux grand ouverts, sans cligner ; les mains raides. Les verbes traversés par son corps forment une calligraphie qu'elle est la seule à comprendre. Maman est attaquée par des maladies inconnues. [...] Mais maman est une personne forte, elle se tient debout chaque fois qu'elle reçoit une mauvaise nouvelle<sup>276</sup>.

Alors que le père est associé à un enfant vulnérable, mais est aussi perçu comme une autorité à laquelle la fille cherche à plaire, la mère est décrite comme une femme malade. Ses « gestes grotesques » et son incapacité à articuler sont soulignés. Alors que le père est vu comme un petit enfant, la mère, aux yeux de sa fille, semble au bord de la mort.

À plusieurs reprises, la narratrice cherche à remplacer sa mère par des figures qui lui témoignent davantage d'affection. Ce remplacement se répète lorsque Tamara atteint l'âge adulte. Elle confie alors à sa psychologue, lors d'une séance de thérapie, que sa mère l'a oubliée :

Je raconte cela comme si c'était hier, mais de nombreuses années ont passé et je n'ai toujours pas revu ma mère. Je pense : j'ai deux mamans. L'une contient mon présent — une autre forme de passé — et esquisse ce qui est à venir. L'autre, un trou noir, n'est

---

<sup>276</sup> « Desde que nació, mamá se está muriendo. Cuando quiere hablarme se le duermen los labios. Pero cada vez que levanta la voz deja una herida. Camina por la casa apoyada en la pared, calmando un constante ataque de tos. A mamá las palabras le son insuficientes, por eso acude a ademanes grotescos: los ojos bien abiertos, sin pestañear; las manos agarrotadas. Los verbos traspasados por su cuerpo conforman una caligrafía que sólo ella entiende. Mamá es atacada por enfermedades inéditas. [...] Pero mamá es una persona fuerte, se pone de pie cada vez que recibe una mala noticia. » *Ibid.*, p. 36-37. [Notre traduction]

qu'oubli et erre dans des coins délabrés. Je voudrais naître à nouveau et que, cette fois, la docteure soit ma mère<sup>277</sup>.

Comme la narratrice chez Rita Indiana, Tamara souhaite une autre mère, différente de la sienne. Elle va jusqu'à imaginer, pour elle-même, une autre naissance, un début différent dans la vie :

Je promets d'être un bébé tranquille, de ne pas nager à contre-courant, d'adapter mon corps à la courbe de son abdomen, de ne pas faire de nœuds aveugles autour de mon cou. Je veillerai à la sérénité des eaux de cet océan afin qu'elles ne lui causent pas de nausées. J'empêcherai la houle d'atteindre sa bouche. Je dormirai en résistant contre la marée lorsqu'elle montera. Mon petit corps sera un navire échoué dans les abysses. Si vous me donnez vie, je naîtrai sous une autre étoile. Si vous m'offrez votre utérus, je pourrai choisir mon personnage. Laissez-moi naître de nouveau et je serai libre<sup>278</sup>.

Tamara considère sa mère comme quelqu'un qu'elle aimerait remplacer plutôt que changer. C'est elle que Tamara tient pour responsable de sa vie sans liberté. Elle ne cherche pas un autre père, celui-ci restant idéalisé ; elle cherche, toutefois, une autre mère. La responsabilité de son existence incombe entièrement à cette mère dont les actes sont inexcusables.

Tout au long de son enfance, Tamara souligne que sa mère est constamment à l'extérieur du foyer, prise dans une forme de rébellion et de désobéissance. De plus, sa mère trahit le père avec un amant, en l'occurrence l'enseignant de Tamara. La narratrice découvre qu'ils ont des relations sexuelles quand le père n'est pas à la maison. L'enseignant, sous prétexte d'aider à peindre une nouvelle maison où la famille a emménagé, arrive chez elle quand le père n'est pas là. Une fois que les travaux manuels réalisés par l'amant sont finis, la mère quitte la maison pour toujours, laissant le père dans sa tristesse :

---

<sup>277</sup> « Narro esto como si hubiese ocurrido ayer, pero han pasado muchos años y todavía no he vuelto a ver a mamá. Pienso: tengo dos mamás. Una, contiene mi presente —otra forma de pasado— y esboza lo que viene. La otra, un agujero negro, sólo es olvido y vaga por rincones ajados. Quisiera nacer de nuevo y que esta vez la doctora fuera mi madre. » *Ibid.*, p. 70. [Notre traduction]

<sup>278</sup> « Prometo ser un bebé tranquilo, no nadar contra la corriente, acomodar mi cuerpo a la curvatura del abdomen, no hacer nudos ciegos alrededor de mi cuello. Velaré por la serenidad de las aguas de ese océano para que no le causen náuseas. Impediré que el oleaje suba a su boca. Dormiré transversal cuando haya marea. Mi pequeño cuerpo será una nave varada en el fondo abisal. Si usted me alumbró, naceré con otra estrella. Si me ofrece su matriz, podré elegir a mi personaje. Déjeme nacer de nuevo y yo seré libre. » *Ibid.*, p. 70. [Notre traduction]

Quand les réparations de la maison ont été terminées, maman est partie. Son côté de l'armoire est resté vide. Tout sentait le latex et le solvant. Papa était un zombie, il se promenait dans la maison en robe de chambre avec une barbe de plusieurs jours. Papa, plongé dans le journal, cachait son cœur sous les feuilles de papier. [...] Maintenant, maman est une *maman en visite*<sup>279</sup>.

La cellule familiale éclate, et la jeune fille en tient sa mère responsable. Plus tard, le père est transféré dans une autre ville pour son emploi, et la fille ne peut plus le voir que pendant les vacances. Le temps se défait, la linéarité se perd, les mois s'enchaînent de manière floue dans le discours de la narratrice.

Mais le personnage de la mère, qui pendant l'enfance semblait se durcir et rejeter toute affection, tombe malade lors du *passage à l'âge adulte* de Tamara. Elle perd la mémoire temporairement, conséquence d'une maladie obscure. Entre tant de souvenirs perdus, elle oublie l'existence de Tamara, qui semble être née à l'époque de la dictature<sup>280</sup>. La mère semble oublier cette période comme un mécanisme de défense, conséquence du stress post-traumatique, afin de survivre, même si cela signifie sacrifier le souvenir de sa propre fille. Pourtant, à partir de ce moment-là, Tamara se concentre sur la dissociation entre sa mère et la réalité : « Je n'arrive pas à entrer dans ses souvenirs, je suis laissée hors de sa mémoire [...]. Pour maman, je suis devenue une lacune de son cerveau, un trou noir qui absorbe le souvenir de moi de sa mémoire<sup>281</sup>. »

Alors que la mère perd la mémoire, la narratrice semble également perdre le fil de son histoire. Elle fantasme ainsi de se retrouver à nouveau dans les souvenirs de sa mère :

Maman commence à se laver les cheveux avec du détergent, à avoir les mains rugueuses, les yeux tombants. Elle a cessé de se maquiller le coin des yeux. Elle ne crie plus, elle

---

<sup>279</sup> « Cuando los arreglos de la casa terminaron, mamá se fue. El lado de su armario quedó vacío. Todo olía a látex y diluyente. Papá hecho un zombie, rondando por la casa en bata y con barba de días. Papá sumergido en el periódico, ocultando su corazón de puño bajo las sábanas de papel. [...] Ahora mamá es una mamá visita. » *Ibid.*, p. 53-54. [Notre traduction]

<sup>280</sup> C'est le cas si l'on considère que l'âge et la période correspondent à la vie et la temporalité décrites par l'auteure, qui est née au début de la dictature chilienne et a atteint son dix-huitième anniversaire lorsque ce régime a pris fin.

<sup>281</sup> « No alcanzo a entrar en sus recuerdos; quedo marginada de su memoria [...]. Para mamá he pasado a ser una laguna en su cerebro, un agujero negro que absorbe mi recuerdo en ella. » *Op. Cit.*, p. 60-61. [Notre traduction]

n'est pas malade depuis un moment. Son visage change d'expression, elle a l'air si fatiguée. Je lui donne une blouse que j'achète avec mon argent de poche. Elle pleure quand elle la reçoit. Elle porte toujours les mêmes vêtements. Elle marche en boitant avec des chaussures à la semelle usée. Sa silhouette majestueuse se fragilise, se consume, s'éteint. Maintenant, maman me sourit d'une bouche aux molaires en or où manquent plusieurs dents. Elle est loin, dans un autre monde. Une nouvelle ride s'ajoute entre ses sourcils. Et elle regarde différemment, d'une autre manière ; elle me regarde à peine<sup>282</sup>.

La mère, sous les yeux de sa fille, perd la beauté. Le silence qui l'habite a un effet sur ses traits, elle a perdu sa force, elle a cessé de crier. Tamara fantasme que sa mère guérit et ressent quelque chose pour sa fille à nouveau. La narratrice, dans son cheminement vers l'âge adulte, s'efforce de garder sa mémoire un souvenir plus harmonieux de sa mère. Cependant, sa mère a été dévorée par le silence et la douleur d'une guerre inarticulée, qui l'a rendue malade. La mère souffre de démence et personne ne revient jamais totalement à soi après un épisode de démence.

De plus, depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte, Tamara raconte d'avoir vu sa mère avaler des pilules, malgré les efforts sans succès de son frère, sa sœur et elle-même qui cherchent à l'arrêter :

Maman nous regarde de si haut, nous sourit de si loin. Elle nous observe sans nous avoir vus. Nous la surprenons souvent à agir sous l'impulsion de ses mains tremblantes, s'envoyant un flacon de pilules dans la gorge. Nous cachons les médicaments de sa pharmacie. Mais elle réussit toujours, avec ses cris, à ce que l'un de nous trois lui révèle la cachette<sup>283</sup>.

Ainsi, la mère et le père deviennent des figures à la fois opposées et pareilles. Quand ses parents se disputent, c'est sa mère que Tamara tient pour responsable des conflits familiaux.

---

<sup>282</sup> « Mamá comienza a lavarse el pelo con detergente, a tener las manos ásperas, los ojos caídos. Dejó de maquillarse el vértice de los ojos. Ya no grita, hace tiempo que no se enferma. Su rostro cambia de expresión, se ve tan cansada. Le regalo una blusa que compro con mi mesada. Lloro cuando la recibe. Siempre lleva la misma prenda puesta. Camina cojeando con unos zapatos de suelas gastadas. Su figura majestuosa se vuelve frágil, se consume, se apaga. Ahora, mamá me sonríe con una boca de dientes saltados y muelas de oro. Está lejos, en otro mundo. Una nueva arruga se suma a su entrecejo. Y mira distinto, de otra forma; casi no me mira ». *Ibid.* p. 54. [Notre traduction]

<sup>283</sup> « Mamá nos mira desde tan arriba, nos sonríe desde tan lejos. Nos contempla sin habernos visto. La sorprendemos varias veces actuando bajo el impulso de sus manos temblorosas, empujando un frasco de pastillas a su garganta. Escondemos los medicamentos del botiquín. Pero siempre logra con sus gritos que alguno de los tres revele el escondite. » *Ibid.* p. 58. [Notre traduction]

La plupart du temps, la figure maternelle brille par son absence pendant que la narratrice tente de rassembler les morceaux d'une famille brisée. Quand la mère n'est pas ailleurs physiquement, elle semble l'être mentalement, sous l'effet de l'alcool ou de la sédation. Finalement, lorsque la maladie de la mère s'aggrave, celle-ci est finalement admise dans une clinique :

Maman dans le coma, connectée à des tubes, dans la chambre d'une ancienne clinique. Maman qui dort longtemps, chevilles et poignets attachés. Elle voyage loin, sans autre bagage qu'une camisole de force. Elle ressuscite pendant que nous mourons de faim. Elle se réveille d'un rêve fragmenté dont les morceaux s'assemblent en se heurtant à la continuité du présent<sup>284</sup>.

Tamara ne reconnaît sa mère que grâce au nom inscrit sur le bracelet qu'elle porte au poignet. Son regard, auparavant lointain, exprime son absence mentale :

Celle qui est étendue dans ce lit n'est pas maman. C'est une femme qui lui ressemble, mais au visage enflé et difforme, et qui est nourrie au moyen d'une sonde introduite dans une veine. Quand les rideaux s'ouvrent, je vois que son corps est un sac d'os irréguliers, recouvert d'une peau bleutée et craquelée. Un bracelet en papier disant son nom danse sur son poignet droit. Ses pommettes sont plus creuses, ses yeux, fermés<sup>285</sup>.

Or, au plus fort de la démence maternelle, Tamara est capable d'imaginer le regard maternel posé par sa mère sur ses enfants pendant qu'ils dorment : « Deux larmes coulent sur son visage quand elle regarde ses enfants somnoler. Elle ne connaît pas la fillette couchée à côté d'elle, qui la poursuit dans la maison en saisissant sa robe et en répétant son nom. Elle ne

---

<sup>284</sup> « Mamá en coma, conectada a unos tubos, en la habitación de una antigua clínica. Mamá durmiendo un largo sueño, atada de tobillos y muñecas. Viajando lejos, sin más equipaje que una camisa de fuerza. Ella resucita mientras nos morimos de hambre. Despierta de un sueño a retazos que se ensambla a tropezos con la continuidad del ahora. » *Op. Cit.*, p. 58. [Notre traduction]

<sup>285</sup> « La que yace en esa cama no es mamá. Es una mujer parecida, pero con la cara hinchada y deforme que se alimenta de una sonda inyectada a su vena. Cuando corren las cortinas veo que su cuerpo es un saco de huesos irregulares, cubierto de una piel azulosa y agrietada. Una pulsera de papel con su nombre le baila en la muñeca derecha. Tiene los pómulos más hundidos, los ojos cerrados. » *Ibid.*, p. 59. [Notre traduction]

peut pas m'inclure dans son affection double<sup>286</sup>. » Mais cette empathie ne dure pas. La narratrice rapporte que sa mère ne peut pas l'inclure dans son amour maternel.

Lorsque Tamara atteint enfin l'âge adulte, le retour à la figure maternelle n'est pas immédiatement un succès ni une réconciliation. Après une enfance avec une mère répressive et absente, et une adolescence avec une mère qui l'a simplement oubliée, Tamara, adulte, doit recoller les morceaux cassés de son histoire. Le point culminant de leur relation est atteint au moment d'une inversion des rôles mère/fille :

Cet après-midi, elle déménage chez moi et s'installe dans la chambre de bonne. En défaisant sa valise, elle me montre fièrement une carte que je lui ai donnée pour la fête des Mères quand j'avais neuf ans. Mon écriture illisible et mes fautes d'orthographe me font tellement mal. J'essaie de reproduire la tendresse des cœurs rouges et de ce *Je t'aime maman, bonne fête des Mères*. Ce n'est pas moi qui ai écrit cela, c'est une autre. Je ne ressens aucune sensation de chaleur [...]. Sa tête se souvient de moi, lucide, au point de ne pas se rappeler qu'il y a quelque temps, elle m'a oubliée pour un moment. C'est peut-être moi qui ne la reconnais pas cette fois. On grandit en se taisant [...]<sup>287</sup>.

Tamara adulte n'a aucun souvenir d'avoir écrit une lettre d'amour à sa mère quand elle avait neuf ans : à neuf ans, elle idéalisait son père; neuf ans, sa mère reniait son existence. Sa mère lui offre un souvenir qu'elle-même n'avait pas gardé en mémoire. Tamara rejette ce souvenir qui la confronte à l'amour qu'elle ressentait alors pour sa mère. Elle ne se reconnaît pas dans le récit maternel et se renie elle-même.

Si, malgré le *passage à l'âge adulte* dans la narration, les souvenirs d'enfance persistent ; les retours en arrière concernent toujours son enfance, et donc sa famille : « Mon enfance commence à me peupler, à m'envahir d'absences, elle me laisse peu de place pour vivre le présent. Des scènes oubliées ressurgissent constamment : ma mère et sa main qui me

---

<sup>286</sup> « Dos lágrimas corren por su cara cuando mira dormir a sus hijos. Desconoce a la niña que yace a su lado, que la persigue por la casa apresando su vestido y repitiendo su nombre. No me puede incluir en su cariño doble. » *Ibid.*, p. 61. [Notre traduction]

<sup>287</sup> « Esa tarde se traslada a mi casa y ocupa la habitación de servicio. Mientras deshace la maleta, me muestra con orgullo una tarjeta para el día de la madre que le hice cuando tenía nueve años. Mi letra ilegible y las faltas ortográficas me hieren tanto. Intento reproducir esa ternura de corazones rojos y de *Te quiero mamita, feliz día*. No soy yo, es otra. No reconozco en mí ninguna sensación tibia [...]. Su cabeza me recuerda lúcida, hasta el punto de no registrar que hace un tiempo atrás me olvidó por un paréntesis de tiempo. Tal vez yo soy la que esta vez no la reconoce. Se crece callando [...]. » *Ibid.*, p. 112-113. [Notre traduction]

repousse»<sup>288</sup>. Dans ce saut temporaire, l'amour pour la mère s'affirme, et l'idéalisation du père ne semble désormais plus possible : « [...] Je suis revenue à l'été précédent, quand papa [frappait maman] sur les jambes avec l'antenne du téléviseur<sup>289</sup> ». Ce souvenir force Tamara à prendre soin de sa mère, maintenant fragile. Son père n'est plus là, et elle se souvient enfin de la violence du père exercée sur le corps de sa mère. Une mère qui fuyait peut-être la violence de son mari et non la présence de sa fille, qui est devenue malade pour oublier la dictature et non sa fille, et qui revient maintenant en tant que médiatrice dans cette réécriture du passé.

Ainsi, à mesure qu'elle replonge dans certains souvenirs, Tamara découvre d'autres moments qu'elle avait oubliés. Parmi eux, de s'être regardée dans le miroir, côte à côte avec sa mère :

Maman et moi nous tenons devant un miroir. Elle me regarde avec étonnement. La distance qui se déploie entre nous est si grande. Nous parcourons nos visages sans nous trouver de trait commun. Mais quand nous sourions, nous remarquons le même geste. Ses diverses expressions convergent vers ma pupille impassible<sup>290</sup>.

Des corps différents, mais un même geste de bonheur. Une postmémoire inarticulée qui se reflète dans le sourire. Elle trouve une image à laquelle ressembler :

Maman m'oblige à modifier l'histoire de ma vie, à la retoucher. Pendant sa convalescence perpétuelle, j'ai inventé ma propre maladie impossible à classer. Chaque mois, d'étranges ulcères me percent l'intérieur de la bouche. Mes gencives se fissurent, ma langue se déforme. Les médecins ne trouvent ni remède à cette maladie ni cause. Les tests pointent du doigt mon sang mystérieux. Pendant plusieurs jours, je demeure en silence, je me perds dans mes labyrinthes, mes gencives saignent<sup>291</sup>.

---

<sup>288</sup> « Mi infancia comienza a poblarme, a invadirme de ausencias, me deja poco espacio para vivir el presente. Constantemente brotan escenas omitidas: mi madre y el ademán de su mano apartándose. » *Ibid.*, p. 68. [Notre traduction]

<sup>289</sup> « He retrocedido al verano anterior cuando papá le pegó en las piernas con la antena del televisor. » *Ibid.*, p. 69. [Notre traduction]

<sup>290</sup> « Mamá y yo nos paramos frente a un espejo. Me mira con extrañeza. Es tan grande la distancia que se despliega entre ambas. Recorremos nuestros rostros sin hallar un rasgo semejante. Pero cuando sonreímos registramos el mismo gesto. Sus variadas expresiones convergen en mi pupila impávida. » *Ibid.*, p. 46. [Notre traduction]

<sup>291</sup> « Mamá me obliga a modificar mi biografía, a retocarla. Durante su estado de constante convalecencia yo he ido inventando mi propia enfermedad sin categoría. Todos los meses, extrañas

L'état de sa mère, sa réapparition dans la mémoire et la mort du père participent à la reconstruction de la narratrice. Le miroir oblige Tamara à se comparer à sa semblable. Dans le processus, elle se met à imiter sa mère, reproduisant de manière involontaire ses maladies afin de pouvoir en guérir et que, en parallèle, sa mère guérisse elle aussi.

Dans l'une des dernières scènes du roman, tous les personnages qui composaient la famille apparaissent. Le père est présenté comme un personnage qui monte sur les épaules de la narratrice, comme un enfant, et qui ne veut pas descendre. Il est littéralement un poids sur ses épaules dont elle ne peut se délester. La mère, qui a peu à peu pris place dans le récit, progressivement humanisée par Tamara, prend la parole pour se défendre de cette histoire : « Je suis maman. Malgré les cris. En dépit de mon oubli. Malgré les maladies. J'aime mon trio d'ombres mélancoliques. Je m'allonge sur les traverses du train. Malgré tout, je suis belle. Et je suis<sup>292</sup>. » Ainsi, la mère survit dans une version beaucoup moins monstrueuse que celle présentée au début du roman :

Des personnages surgissent d'un côté de la scène ; ils se dirigent vers les planches. Maman apparaît entre les voiles de velours épais. Elle se traîne les pieds, porte des bandages aux poignets et s'arrête au centre. Elle est très maquillée. Un tracé souligne le coin de ses yeux. Son visage semble lisse, ses traits, si bien dessinés. Maman a retrouvé sa beauté. Elle remue ses longs cils ondulés, mais ses pommettes se sont légèrement affaissées. Elle retouche sa bouche avec du rouge à lèvres. Maman a teint ses cheveux en blond, ça lui va bien. Elle porte la chemise que je lui ai donnée. Elle ne crie pas, elle ne crie pas, elle ne crie pas. Elle me dit qu'il y a longtemps qu'elle n'est pas tombée malade. Elle me regarde différemment, elle me regarde. Elle sort un peigne de son portefeuille<sup>293</sup>.

---

úlceras me horadan el interior de la boca. Las encías se agrietan, la lengua se deforma. Los médicos no encuentran el antídoto ni la causa de este mal. Los exámenes apuntan a mi sangre misteriosa. Por varios días mantengo silencio, me pierdo en mis laberintos, me sangran las encías. » *Ibid.*, p. 47. [Notre traduction]

<sup>292</sup> « Soy mamá. A pesar de los gritos. A pesar de mi olvido. A pesar de las enfermedades. Amo a mi trío de sombras melancólicas. Me recuesto sobre los durmientes del tren. A pesar de, soy bella. Y soy. » *Ibid.*, p. 162. [Notre traduction]

<sup>293</sup> « De un costado del escenario salen algunos personajes; caminan hacia el comienzo de las tablas. Entre los espesos velos de terciopelo se asoma mamá. Arrastra los pies, lleva las muñecas vendadas y se para en el centro. Está muy maquillada. Tiene delineado el vértice de los ojos. Su rostro se ve terso, sus facciones tan bien dibujadas. Mamá ha recuperado su belleza. Mueve sus pestañas largas y onduladas, pero se han caído levemente sus pómulos. Retoca su boca con un lápiz labial. Mamá se ha teñido el pelo de rubio, le queda bien. Lleva puesta la camisa que le regalé. No grita, no grita, no grita.

Tamara regarde sa mère et la communication est enfin fluide : la mère reconnaît sa fille et la nomme. Ensuite, réalisant l'acte d'amour le plus attendu par Tamara, elle tire un peigne de son sac pour lui brosser les cheveux. Silvia Tubert affirme que : « La paternité oscille entre la mise en place d'une interdiction et la puissance hypersexuelle qui se situe aux confins des ténèbres du féminin »<sup>294</sup>. Or, une fois que l'interdiction n'existe plus, la figure de la mère peut réapparaître, et une réconciliation entre sa fille et elle est possible.

### 3.3 *Campos minados* : la postmémoire paternelle

#### 3.3.1 Postmémoire, identité et absence

Comme nous l'avons vu tout au long de ce chapitre, dans son roman, Andrea Jelfanovic raconte l'histoire d'une jeune fille et de sa famille, décrivant un processus de *passage à l'âge adulte* dans un pays fragmenté et en proie à la dictature. L'auteurice a donné des indices sur la dimension autobiographique du roman, précisant que la dictature chilienne d'Augusto Pinochet a gouverné le pays jusqu'à son dix-huitième anniversaire. Cependant, Jelfanovic donne également des indices sur ce que ça veut dire de survivre non seulement à la dictature chilienne, mais à la Seconde Guerre Mondiale, que ses parents ont dû fuir. Ces deux passés se confrontent dans le roman.

Le *passage à l'âge adulte*, pour une génération profondément accablée et chargée de souvenirs de la dictature, devenue porteuse de la mémoire de celles/ceux qui les ont précédées/précédés, mène à un processus de reconnaissance du passé au-delà du témoignage familial. Ce processus, comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre avec le roman de Rita Indiana, est connu sous le nom de postmémoire. Mais contrairement à ce qui se passe dans *Papi*, dans *Escenario de guerra*, le souvenir est un élément constitutif du récit de manière beaucoup plus explicite.

---

Me dice que hace tiempo que no se enferma. Me mira de otra forma, me mira. Saca de su cartera un peine. » *Ibid.*, p. 159. [Notre traduction]

<sup>294</sup> « « La paternidad oscila entre el establecimiento de una prohibición y una potencia hipersexual que linda con las tinieblas de lo femenino. » Silvia Tubert, *Figuras del padre*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 14. [Notre traduction]

Pour la sociologue argentine Mariela Peller, pour la *generación de los hijos*, une récupération de la mémoire s'effectue à travers l'écriture. L'autrice demande : « En revisitant le passé de leurs parents, que choisissent ces jeunes, que sélectionnent-ils, que filtrent-ils, qu'interprètent-ils, que font-ils disparaître, que répètent-ils ? Et, enfin, quelles méthodes adoptent-ils pour retourner à ce passé ?<sup>295</sup> » Dans le cas d'Andrea Jeftanovic, l'autrice choisit la fiction.

D'où le fait que dans l'acte I, la narratrice annonce d'emblée : « Le spectacle de mon enfance commence<sup>296</sup>. » L'espace et le temps de la narratrice sont déterminés par ce premier marqueur narratif. Ce n'est donc pas une autobiographie, mais un spectacle, l'autoreprésentation d'une enfance à travers les souvenirs appris, imaginés et inventés. Et dans ce spectacle, nous retrouvons une mise en scène de la narratrice elle-même, vue de l'intérieur et de l'extérieur, scindée entre son passé et son présent, affrontant la scène d'une guerre pour se retrouver. Pamela Higuera explique ce phénomène narratif chez Jeftanovic :

Dans la narration personnelle, le temps individuel tend à abolir la représentation linéaire du temps chronologique, c'est-à-dire qu'il y a une désynchronisation qui approfondit la complexité reconnue du sujet où le temps et la mémoire sont entremêlés avec une attraction ambiguë. Cette désynchronisation est évidente dans toute l'histoire de Tamara, puisque nous voyons qu'il y a un chevauchement constant du temps et de l'espace. En fin de compte, c'est une histoire dont la base est construite à partir du passé, comme le dit Tamara elle-même, elle vit dans le passé, elle n'est pas capable de s'en sortir, et c'est pourquoi elle y retourne toujours<sup>297</sup>.

---

<sup>295</sup> « En su revisita al pasado de sus padres, ¿qué escogen estos jóvenes, qué seleccionan, qué filtran, qué interpretan, qué barren, qué repiten? Y finalmente ¿qué modalidades adoptan para regresar a ese pasado? » (Sic.) Mariela Peller, *Experiencias de la herencia. La militancia armada de los sesenta en las voces de la generación de las hijas y los hijos*. Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural. 7, no 12, 2012, p. 22. [Notre traduction]

<sup>296</sup> « Comienza la función de mi infancia ». Andrea Jeftanovic, *Escenario de guerra*, Costa Rica, Ediciones Lanzallamas, 2011, p. 11. [Notre traduction]

<sup>297</sup> « En la narración personal, el tiempo individual tiende a abolir la representación lineal del tiempo cronológico, es decir, hay una descronologización que profundiza la reconocida complejidad del tema donde tiempo y memoria se entrelazan con ambigua atracción. Esta descronologización es evidente en todo el relato de Tamara, ya que vemos que en él hay una constante superposición de tiempos y de espacios. En el fondo, este es un relato cuya base se construye a partir del pasado, como lo dice la misma Tamara, ella vive en el pasado, no es capaz de salir de ahí, y es por eso que siempre está volviendo a él. » Pamela Elizabeth Higuera Pastene, « Memoria en Escenario de guerra de Andrea Jeftanovic », Santiago, Chile, Universidad de Chile, 2012, p. 30. [Notre traduction]

Ainsi, dans un récit en partie autobiographique où la douleur d'une guerre non vécue, un exil incompris et une dictature en plein essor forment le quotidien de Tamara, celle-ci, héritière des souffrances familiales, est contrainte de se sortir du réel.

### 3.3.2 Témoignages et fictions

#### 3.3.3 La mémoire blessée, le trauma et l'allégorie

Comme l'explique la chercheuse argentine Nora Domínguez, quand il s'agit de la *generación de los hijos*, « les enfants doivent naître d'une autre manière : [ils et elles doivent] abandonner leur personnage et devenir narrateurs, s'éloigner du désastre et tout recommencer avec une nouvelle voix [...] »<sup>298</sup>. » Dans le cas d'*Escenario de guerra*, la narratrice confond sa propre mémoire et sa propre voix avec celles de son père. Cependant, vers la fin du roman, elle confond également son corps et les maladies de sa mère avec les siennes. Elle retourne constamment à ses souvenirs et en vient à reconnaître finalement sa propre voix.

Beatriz Sarlo explique que, dans la narration de la postmémoire, « le passé revient comme un portrait d'habitudes où sont mis de l'avant les détails, l'originalité, les exceptions, les intrigues qui ne se trouvent plus dans le présent<sup>299</sup> ». Tout comme la narratrice d'*Indiana* dans *Papi*, Tamara comble les vides de sa mémoire avec des détails qui deviennent symboliques, par exemple le nombre de fois où son père tire la chasse d'eau, ou le visage maquillé de sa mère, pour parler d'un père obsessionnel, névrosé et rétrograde, ou d'une mère qui se cache derrière un masque. Sarlo signale aussi que l'utilisation du retour au passé relève d'une sorte d'auto-défense ; une façon de convaincre l'autre quant au déroulement d'événements qui semblent incroyables, ou bien pour leur donner une autre fin. Un désir latent de résolution du passé est évident dans le roman au fil des pages.

---

<sup>298</sup> Los hijos necesitan nacer de otra manera: abandonar al personaje que son y convertirse en narrador, ausentarse de la siniestra y comenzar otra vez con una nueva voz [...]. » Nora Domínguez. *De dónde vienen los niños*, Argentina, Editorial Beatriz Viterbo, 2007, p. 107. [Notre traduction]

<sup>299</sup> « El pasado vuelve como cuadro de costumbres donde se valoran los detalles, las originalidades, la excepción a la norma, las curiosidades que ya no se encuentran en el presente ». Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI, Ediciones Argentina, 2005, p. 19. [Notre traduction]

La mémoire est pour Tamara une caverne obscure, mais lorsqu'elle est confrontée à son passé, ses souvenirs ressurent : « Une grotte dans la pénombre jusqu'à ce moment, pleine de traces. J'ai dû verbaliser beaucoup de choses que j'avais enterrées dans le silence<sup>300</sup>. » De plus, la mémoire est conçue par la narratrice comme un temple vide : un lieu sacré où personne ne va, mais qui est soutenu par des piliers<sup>301</sup>. Cette représentation de la mémoire réaffirme que la narratrice utilise des métaphores pour expliquer un phénomène traumatique. Elle décrit entendre l'écho de ses pas, comme si le voyage de sa mémoire se déroulait en deux temps : quand elle est dans l'histoire et quand celle-ci resurgit sous forme de souvenirs. Cette idée a déjà été évoquée auparavant : lorsqu'elle parle de la mise en scène, moment où elle vit l'histoire et, lorsqu'elle la raconte, donnant l'impression qu'il s'agit d'une pièce qu'elle met en scène et/ou qu'elle regarde depuis le public. De cette façon, la narratrice rend explicite cette scission entre le passé qu'elle croyait connaître et celui qu'elle découvre tout au long du roman. Une rupture entre ce qu'elle pensait être et ce qu'elle conçoit maintenant comme l'histoire de sa vie.

Par ailleurs, comme la narratrice d'Indiana, Tamara compare son enfance à un film d'horreur. Le scénario qu'elle imagine provoque chez elle des éclats de rire mais aussi de la peur. Son passé et son présent sont à la fois transposés et mélangés : « Un film d'horreur commence, comme ceux de notre enfance. Nous laissons échapper des rires nerveux. Dans les scènes de panique, nous nous cramponnons, confondant l'avant et le présent, transposées en deux temps qui se produisent simultanément<sup>302</sup>. » Tamara fait partie de la génération des filles qui ont hérité de la douleur et des traumatismes de la dictature, mais elles ont également

---

<sup>300</sup> « Una cueva en penumbra hasta ese momento, repleta de marcas. Tuve que verbalizar muchas cosas que había enterrado bajo el signo de la mudez. » Andrea Jeftanovic, *Escenario de guerra*, Costa Rica, Ediciones Lanzallamas, 2011, p. 100. [Notre traduction]

<sup>301</sup> « La memoria aparece como un templo vacío, sostenido por columnas que recorreremos de la mano. A veces alguna de las dos queda atrapada en uno de los pilares, rodeando el cilindro, descifrando el mensaje que guardan sus estrías. Se escucha el eco de nuestras pisadas por este vasto territorio. » *Ibid.*, p. 100. [La mémoire apparaît comme un temple vide, soutenu par des colonnes que nous parcourons de la main. Parfois, l'une des deux [sœurs] est happée par l'un des piliers, fait le tour du cylindre, déchiffant le message que renferment ses stries. On entend l'écho de nos pas à travers ce vaste territoire. » [Notre traduction]

<sup>302</sup> « Comienza una película de terror, como las de nuestra infancia. Soltamos risas nerviosas. En las escenas de pánico yacemos aferradas, confundiendo el antes y el ahora, traspuestas a dos tiempos que ocurren simultáneos. » *Ibid.*, p. 100-101. [Notre traduction]

subi les conséquences de vivre dans un foyer patriarcal en tant que femmes. Ainsi, pour faire face à la mémoire, le passé dans le roman devient une mise en scène, où la fiction et la mise à distance sont des outils nécessaires pour faire face au passé.

Contrairement au personnage du père chez Indiana, le père de Jeftanovic n'est pas, par sa personnalité, lié à la figure d'un dictateur. Cependant, il habite encore une guerre dont il ne se sort pas. Ce père ne fait confiance à personne ; il se méfie même de sa fille : « Je sais que quand je saigne, papa pense, soupçonne, est sûr que j'ai quelque chose à voir avec l'officier au bras levé<sup>303</sup>. » On décèle ici une évocation de Hitler : le père de la narratrice habite un autre temps, incapable de quitter cette sphère temporelle violente. La fille, dans sa tentative d'aider son père à surmonter son passé, y plonge elle-même, au risque de se laisser avaler elle aussi. Cependant, la narratrice se rend compte qu'elle vit dans un temps qui n'est pas le sien : « Je vis hors du temps. Submergée dans une époque qui ne m'appartient pas. J'habite des endroits où je n'ai jamais été présente. Papa, en revanche, appartient à cette époque lointaine<sup>304</sup> ». L'histoire de son pays d'origine est cachée par ses parents :

Une motte de terre jonche le centre d'une carte du monde. Je n'ai jamais su si nous étions d'ici ou de là-bas. J'ai fondé ma patrie [en écrivant] dans un cahier bleu où je ne suis pas une minorité. [...] Je suis témoin d'événements auxquels je n'ai pas participé. Jusqu'à ce que je trouve les noms que j'ai toujours entendus à la maison. Au fur et à mesure que je lis, je me couvre la bouche pour que l'horreur ne s'échappe pas de mes lèvres. [...] Je suis terrifiée à l'idée de continuer à lire, mais j'ai besoin de comprendre mes parents.<sup>305</sup>

La famille vit en dehors du temps présent, et la mémoire de la narratrice est mise à l'épreuve, mais le désir de retour, l'envie d'une compréhension de son passé sont renforcés tout au long de l'histoire.

---

<sup>303</sup> « Yo sé que cuando sangro papá piensa, sospecha, está seguro de que tengo algo que ver con el oficial del brazo alzado. » *Ibid.*, p. 35. [Notre traduction]

<sup>304</sup> «Vivo fuera de plazo. Sumergida en una época que no me pertenece. Habito en lugares en que nunca he estado presente. En cambio, papá permanece en ese tiempo remoto. » *Ibid.*, p. 26. [Notre traduction]

<sup>305</sup> « Un terrón yace desparramado sobre el centro de un mapa del mundo. Nunca supe si éramos de aquí o de allá. Fundé mi patria en un cuaderno azul donde no soy minoría. [...] Soy testigo de hechos en los que no estuve. Hasta que doy con los nombres que siempre he escuchado en casa. A medida que leo, me voy tapando la boca para que no se me escape el horror de los labios. [...] Me da pánico seguir leyendo, pero necesito entender a mis padres. » *Ibid.*, p. 27. [Notre traduction]

Après la mort du père, qui marque la fin des souvenirs de guerre, la mère se rappelle de sa fille. Ce processus de postmémoire dépend de deux figures : celle du père, représentation de l'aliénation, de la douleur et de la passation d'une histoire de famille violente ; et celle de la mère, prête à oublier à tout prix, elle que le souvenir a rendue malade. Tant que la mère ne reconnaît pas sa fille, celle-ci n'a pas d'identité. Tout comme chez Indiana, la mère, chez Jeftanovic, est un personnage mis à distance et dénigré, puis retrouvé<sup>306</sup>.

Beatriz Sarlo avance que, par le biais des récits de la postmémoire, des vérités que même la personne qui raconte ne connaissait pas peuvent être énoncées. Tamara, dans son récit d'elle-même, est capable de se défendre du monde qui a causé l'effondrement de sa maison. Après une remémoration en soubresauts, à la fin du roman, elle parvient à s'exprimer, à accepter qui était son père, détaché de la version qu'elle avait idéalisée, et à pardonner à sa mère. Le foyer constitue un espace allégorique où les dynamiques individuelles, sociales et nationales non seulement s'entrecroisent, mais se transforment, permettant à la narratrice d'accéder à elle-même.

Bien que Sarlo n'assimile pas directement le récit de soi à la guérison individuelle, elle envisage la mémoire comme un possible remède à l'aliénation<sup>307</sup>. Elle suggère que si la reconstruction de la mémoire n'entraîne pas nécessairement la construction – ou la reconstruction – du sujet, elle permet, toutefois, la production d'une histoire de soi cohérente, en tant qu'acte de légitime défense<sup>308</sup> :

Reconstruire le passé d'une personne ou reconstruire son passé soi-même, par des témoignages à teneur fortement autobiographique, implique que la personne qui raconte

---

<sup>306</sup> Rappelons-nous des mots de Marianne Hirsch : « [The mother] remains an object, always distanced, always idealized or denigrated, always mystified, always represented through the small child's point of view. » *The Mother/ Daughter Plot: Feminism and Psychoanalytic Theory*. University of Indiana Press, 1989.

<sup>307</sup> Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI, Ediciones Argentina, 2005, p. 51. [Notre traduction]

<sup>308</sup> Idelber Avelar. 2000. « Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo », Chili, ARCIS, p. 68.

(parce qu'elle raconte) aborde une vérité qu'elle, jusqu'au moment du récit, ne connaissait pas complètement, ou qu'elle ne connaissait que par fragments faufileés<sup>309</sup>.

Le critique littéraire Idelber Avelar voit dans la littérature de la postdictature un état perpétuel de mélancolie : « la perte que l'écriture tente de combler est engloutie, mélancoliquement, par l'écriture elle-même : le sujet souffrant qui écrit se rend compte qu'il fait partie de ce qui a été dissous<sup>310</sup> ». Dans le roman, Tamara ne fait pas seulement le deuil du scénario de guerre qui l'entoure, mais aussi de cette guerre interne qu'elle traverse :

Je pourrais te parler de ma guerre, de l'homme que j'ai aimé, de ceux qui m'ont blessée au centre de mon cœur. Tu comprends maintenant que lorsque je suis loin, absente, les yeux perdus, comme absorbée dans mes pensées, hypnotisée dans mes livres, écrivant fébrilement dans mon carnet, c'est que je vis moi aussi ma propre guerre<sup>311</sup>.

La narratrice fait face à la perte irrévocable de son père et fantasme qu'elle lui parle et prononce ces mots, semblables à ce qu'il aurait pu dire lui-même. Tamara identifie une guerre intérieure, un deuil de ses propres douleurs au-delà de son père. Alors que *Papi* est un roman plein d'énergie, notamment en raison de la nature hyperbolique de la narratrice, *Escenario de guerra* est un roman profondément mélancolique, où la jeune fille mûrit au fur et à mesure où elle perd sa famille. Bref, le recours à la mémoire permet à la narratrice de revisiter son enfance et son histoire. Dans ce processus, la figure de son père, jusque-là idéalisée, est perçue de façon plus réaliste. Par ailleurs, la mère, miroir de la narratrice, perd sa qualité de perpétuelle ennemie. Ainsi, la narratrice réussit à se nommer et à aller de l'avant grâce à ses souvenirs : « Sommes-nous le souvenir d'une personne que nous avons oubliée ?

---

<sup>309</sup> « Reconstruir el pasado de un sujeto o reconstruir el propio pasado, a través de testimonios de fuerte inflexión autobiográfica, implica que el sujeto que narra (porque narra) se aproxima a una verdad que, hasta el momento mismo de la narración, no conocía totalmente o sólo conocía en fragmentos escamoteados. » *Ibid.*, p. 76. [Notre traduction]

<sup>310</sup> « La pérdida con la cual la escritura intenta lidiar ha tragado, melancólicamente, a la escritura misma: el sujeto doliente que escribe se da cuenta de que él es parte de lo que ha sido disuelto. » *Ibid.*, p. 192. [Notre traduction]

<sup>311</sup> « Te podría hablar de mi guerra, del hombre que amé, de los que me han herido en el centro del corazón. Ahora entiendes que cuando estoy lejana, ausente, con la mirada perdida, como absorta en mis pensamientos, hipnotizada en mis libros, escribiendo febril en mi cuaderno, es porque yo también estoy viviendo mi propia guerra. » Andrea Jeftanovic, *Escenario de guerra*, Costa Rica, Ediciones Lanzallamas, 2011, p. 153. [Notre traduction]

Je marche, je me souviens. Je m'appelle Tamara. J'ai un peu changé ma chambre. Je m'appelle Tamara<sup>312</sup>. »

Lorsque le monde s'effondre, la mémoire est la seule preuve qu'une maison a existé parmi les décombres. Mais creuser dans les décombres prend du temps, et certains morceaux ne trouvent leur place qu'au bout du chemin. Dans un monde raconté par les hommes, l'obéissance et la reproduction du système qui leur profite à eux est une voie sécuritaire pour les femmes. Si la reproduction du discours patriarcal est le moyen le plus sûr, c'est aussi la voie du silence. Un chemin mortel. Peut-être aussi mortel que de s'opposer à ces structures. Prendre un risque transforme l'héritage de la mémoire, réécrit celle-ci au féminin.

---

<sup>312</sup> ¿Somos el recuerdo de alguien que hemos olvidado? Camino, recuerdo. Soy Tamara. Hice un leve cambio en mi habitación. Soy Tamara. » *Ibid.*, p. 155. [Notre traduction]

## CONCLUSION

La lutte féministe en Amérique latine, au cours des dernières décennies, a été extraordinairement renforcée<sup>313</sup>. Cependant, ceci ne s'est pas produit sans des réactions acerbes contre le mouvement, tel que Rita Segato l'avait anticipé<sup>314</sup>. Tristement, le système patriarcal latino-américain n'a pas voulu céder et sa réponse a été le meurtre continu des femmes (un véritable féminicide). En attendant un changement systémique, les mouvements féministes se sont mobilisés par le biais de stratégies de soutien entre femmes. Le 8 mars 2020, journée de la femme, une manifestation féministe importante a eu lieu dans le monde entier. En Amérique latine, on a mis l'accent sur la dénonciation de la violence domestique et de la violence d'état contre les femmes. Parmi les affiches qui ont rejoint, plus précisément, les femmes adultes, on trouvait des consignes liées à la liberté de leurs filles<sup>315</sup>. Malheureusement, deux semaines après cette manifestation, une pandémie s'est imposée, forçant l'humanité à se confiner. Parmi les problèmes les plus graves liés à ce confinement, on trouve la violence domestique exercée par les pères.

C'est pourquoi ce mémoire s'intéresse à la question de l'identité féminine à partir des deux axes : la notion de la postmémoire, comme représentation de l'héritage historico-social et symbolique dans l'histoire latino-américaine, et le lien père-fille comme représentation du système patriarcal toujours en vigueur malgré les efforts féministes. Il était question de montrer, dans les pages qui précèdent, que l'identité féminine latino-américaine se construit à travers une lutte constante pour la liberté historico-politique et familiale, où la figure masculine agit souvent comme un obstacle à cette formation et à cette liberté. Ce que nous avons cherché à souligner, à l'aide des théories féministes d'Adrienne Rich et de Silvia Tubert, ainsi qu'à partir des écrits de Beatriz Sarlo sur la postmémoire, c'est que l'identité

---

<sup>313</sup> Comme en témoignent les multiples œuvres de la mexicaine Marcela Lagarde et de l'argentine Rita Segato, pour n'en citer que deux.

<sup>314</sup> Segato, Rita, *La guerra contra las mujeres*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2016.

<sup>315</sup> BBC News Mundo, *Día de la Mujer | Millones de mujeres marcharon en todo el mundo en el Día de la Mujer para repudiar la violencia y pedir por la igualdad de género.*, 9 mars 2020. Disponible sur: <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-51754382>>

d'une femme de la *generación de las hijas* – mais pas exclusivement, reflète clairement la lutte constante des femmes pour se libérer, non seulement de l'autoritarisme de l'État, mais du pouvoir patriarcal exercé sur leur corps et leur identité.

Le corpus théorique choisi nous a permis d'offrir une analyse qui révèle cette lutte et cette quête à plusieurs niveaux, afin de montrer comment la littérature est une ressource pour construire d'autres mondes possibles. L'objectif de cette analyse était de démontrer comment les autrices hispano-américaines ont réussi à s'inscrire dans le monde de la littérature pour narrer d'autres types d'histoires où les personnages féminins ont une voix. De ce fait, elles prennent possession du terrain de la fiction, où elles ne relatent pas seulement leurs histoires (celles qu'elles ont inventées), mais aussi leur point de vue sur l'histoire (*herstory*), la réalité, le monde et elles-mêmes.

Dans le premier chapitre, il a été question de présenter un survol de la situation politique latino-américaine à partir du XXe siècle, les crimes d'État et la répression, ainsi que les processus mis en place, suivant la chute des dictatures, pour retrouver la mémoire et faire surgir la vérité sur le passé. En parallèle, nous avons souhaité souligner le rôle décisif de la littérature en ce qui concerne la mise en récit de cette période, permettant de nommer l'expérience vécue et de faire entendre les témoignages des survivantes et survivants par l'entremise de la voix de la génération suivante, mieux connue en Amérique latine comme *la generación de los hijos*. À l'aide de ce parcours historique, nous avons pu mettre en évidence l'atmosphère créée par les traumatismes et la valeur de la postmémoire comme héritage de la littérature postdictatorielle. Ensuite, nous avons établi le lien entre l'hégémonie et le privilège de la voix masculine dans la littérature de la dictature, et souligné l'émergence de nouvelles voix d'écrivaines féminines au sein de *la generación de los hijos*. Enfin, nous avons brièvement abordé les représentations du lien père-fille dans cette littérature ainsi que la pertinence de les étudier à partir d'une analyse identitaire et une perspective féministe.

Pour les deuxième et troisième chapitres, nous nous sommes concentrées sur l'étude des romans choisis. Dans le deuxième chapitre, nous avons étudié le roman *Papi* de Rita Indiana, en commençant par la contextualisation historique spécifique de la dictature en République dominicaine. Dans le troisième chapitre, nous nous sommes penchées sur le roman *Escenario*

*de guerra*, d'Andrea Jeftanovic, en commençant par une introduction à la dictature chilienne. Les deux romans ont été étudiés en tenant compte de trois éléments fondamentaux : le contexte historique d'une dictature en lien avec la figure paternelle et ses effets sur le lien père-fille ; la mise en opposition de la figure maternelle et le conflit identitaire qui en découle pour la narratrice; enfin, la notion de postmémoire comme quête de soi.

Ainsi, nous avons analysé les deux romans en trois parties principales : dans la première, nous avons exploré le lien étroit des narratrices avec la figure paternelle en relation avec la figure du dictateur. Dans le chapitre deux, concernant *Papi*, nous avons démontré comment la narratrice reconstruit l'histoire de son père et de sa relation avec lui à la manière d'un jeu, dans lequel prennent part des éléments magiques et irréels (des femmes volantes, une fille avec une mitrailleuse, le cadavre d'un robot, un voyage et un culte à la fin d'un gouvernement répressif). Dans le troisième chapitre, sur *Escenario de guerra*, nous avons fait ressortir comment la narratrice perçoit la relation avec son père comme une relation d'égal à égal : le père est un petit garçon qui lui ressemble, dont elle peut lire les pensées et comprendre les douleurs.

Peu à peu, dans les deux romans, nous avons pu découvrir que la figure paternelle est représentée soit comme exerçant un pouvoir arrogant et souvent violent sur les narratrices et leur entourage, soit comme une figure vaincue, isolée, seule et tourmentée. Nous en avons conclu que, dans les deux romans, la figure paternelle symbolise, d'une certaine manière, celle du dictateur. Si les deux romans nous présentent des narratrices blessées par la figure paternelle, ces narratrices cherchent toutefois à guérir la figure du père, tributaire des vestiges d'une dictature effrayante, voire d'une guerre antérieure qui semble inarticulable avec le présent. Nous avons pu constater, au long de notre travail, que la figure du père se révèle comme une sorte d'incarnation de la dictature et de la répression inscrites dans l'héritage émotionnel et dans le traumatisme de la *generación de los hijos* –ce dont les narratrices cherchent précisément à guérir. Cependant, ce désir est momentanément éclipsé par le désir des narratrices de devenir le père lui-même, en tant que représentant du pouvoir.

Dans la deuxième partie des deux derniers chapitres, nous nous sommes concentrées sur la mort physique et symbolique du père, élément fondamental de la formation de l'identité

des narratrices. Nous avons pu observer comment l'idéalisation de la figure paternelle se défait simultanément avec la chute des dictatures. Le désir d'affection paternelle se heurte à un revirement : le père meurt, alors que les filles demeurent en vie. Les narratrices focalisent alors leur énergie sur la réconciliation avec la figure de la mère, auparavant laissée de côté.

Dans cette partie, nous avons pu relever comment la figure de la mère revient dans les deux histoires, présentant un aspect commun : la maladie. Dans *Papi*, la mère est atteinte d'une maladie utérine (l'utérus, cet organe qui lui a permis de donner naissance à sa fille), et un poème écrit par sa fille à la fin du récit lui permet de sortir invaincue de cette maladie. Dans *Escenario de guerra*, la mère souffre d'une « perte de mémoire » et en vient à oublier sa propre fille. Dans les deux romans, le corps malade de la mère repousse les protagonistes qui cherchent à éviter une fragilité qu'elles ne veulent pas vivre; le corps maternel malade représente pour elles l'héritage d'un système qui a tout dévasté, jusqu'à leurs propres parents. La vie de ces mères est un reflet que les filles refusent. Dans ce contexte, la seule manière de mettre fin à l'angoisse du passé est de détruire le père pour retrouver la mère : quand le patriarcat meurt, le sort est rompu, les filles deviennent des femmes adultes capables de voir dans le visage de leur mère leur propre reflet.

Les efforts symboliques de récupération des narratrices permettent aux mères de se rétablir. Après la mort de la figure paternelle, la mère est représentée comme insaisissable, aspirant à la vie; elle se révèle malade de son environnement, de l'oppression, des souvenirs. Nous en avons conclu que la mère représente le peuple sous la dictature.

Dans la troisième et dernière partie des chapitres deux et trois, nous nous sommes concentrées sur la notion de la postmémoire dans les romans. Dans cette partie, nous avons pu explorer comment les souvenirs traumatiques suscités par les dictatures latino-américaines se sont inscrits dans la mémoire de la génération suivante mais, cette fois-ci, en se penchant sur exclusivement sur la génération des filles, afin de saisir le processus de la postmémoire dans leur écriture. Dans le cas des protagonistes de notre corpus, la résurgence et l'impact de ces souvenirs sont liés à la relation père-fille.

Les dictatures en Amérique latine ont donné lieu à une période complexe de transition et de récupération de la mémoire. L'État avait établi un récit qui ne coïncidait pas avec les

souvenirs des survivantes et survivants. Les personnes qui ont dénoncé sont disparues ou ont été assassinées. Celles qui ont survécu sont demeurées longtemps silencieuses. Ainsi, le système qui régit l'État et les familles dans les romans étudiés est patriarcal, ce qui a conduit à une plus grande vulnérabilité des narratrices. Elles sont conscientes de cette réalité et cherchent à la manipuler ; à jouer avec leur mémoire afin de retrouver, au moins, l'image d'un bon père. Rita Indiana l'a déjà affirmé : l'écriture lui donnait la permission d'inventer un personnage mafieux qui pourrait, aussi, être un père affectueux. Jeftanovic, de son côté, a insisté, dans ses entrevues, sur l'amour profond senti pour son père, malgré le conflit qu'elle entretenait avec lui.

À la lecture des romans, nous avons pu observer comment les narratrices retournent à l'enfance pour au final revenir à la figure maternelle laissée pour compte et, ainsi, revenir à leur identité féminine. La mémoire de leur relation avec le père se trouve excentrée, ce qui leur permet de revoir, pour la première fois, leurs propres souvenirs, des souvenirs où la mère apparaît comme une figure blessée par la figure d'un père tant idéalisé. La postmémoire se déploie. La maison est reconfigurée. Le présent ferme le rideau sur le roman de Jeftanovic, et termine aussi la lecture du poème d'Indiana.

Dans les deux romans, nous avons découvert des narratrices qui font de la parole leur outil principal pour recomposer leur existence. À l'instar d'un journal intime d'une petite enfant, à l'instar de la science-fiction, l'écriture couvre le mal laissé par l'autre, panse la plaie. Les narratrices reviennent à leur mémoire en employant la parole en tant que stratégie pour guérir de la blessure, l'articuler une fois pour toutes à l'identité propre, et tourner la page.

De ce fait, nous avons pu reconnaître que ce qui se passe dans *Papi* et *Escenario de Guerra* est l'histoire d'une douleur aiguë qui s'enracine dans une réalité sociale. Autrement dit, en revenant au passé et à la mémoire, en s'identifiant fortement à la figure du père, ces romans couvrent des aspects non seulement personnels, mais politiques. Nous voyons, dans ces romans, comment la dictature a fait irruption dans les foyers pour se glisser de façon incontrôlée dans chaque pièce de la maison. Alors que le pays s'effondre, la famille tente de

résister aux coups. Mais il n'est pas possible de résister à des coups si violents... Sans compter que la famille n'est parfois qu'une reproduction, en miniature, de l'État.

Dans les deux cas, la possibilité de raconter leur histoire permet aux narratrices de laisser derrière elles l'histoire qu'elles portaient auparavant. Les choses existent quand on les nomme, et lorsque les jeunes femmes décident de raconter leur propre histoire, elles trouvent un lieu dans le monde. Comme l'avance l'autrice Andrea Díaz Genis, le langage est fondamental pour que « chaque personne puisse écrire et raconter sa propre histoire<sup>316</sup> ».

L'histoire dont il s'agit n'est pas qu'individuelle ; elle est collective. En effet, à travers notre corpus, nous avons trouvé le visage d'une femme debout, prête à se battre : la femme latino-américaine. Certes, les autrices de notre corpus écrivent dans des contextes fort différents – le Chili et la République dominicaine. Cependant, ces pays ont en commun ce qu'Eduardo Galeano appelle « les veines ouvertes de l'Amérique latine<sup>317</sup> » et, sous cet angle, les narratrices, comme les autrices, partagent un même corps en résistance.

Dans cette perspective, les chemins parcourus dans les deux romans à l'étude apparaissent comme des processus de *dépatricarisation* où les filles incarnent l'image de la lutte féministe latino-américaine. Si des contingents féminins ont participé aux résistances et aux mouvements révolutionnaires pendant les dictatures, il n'en demeure pas moins qu'ils étaient pratiquement tous issus de foyers où le père lui-même militait. De nombreuses femmes ont, alors, dénoncé le fait d'être marginalisées : marxiste et communiste, l'homme latino-américain en lutte demeurait toujours machiste. Ainsi, les femmes ont dû choisir une voie : retourner chez elles, se taire et soutenir le dictateur du foyer, ou construire leur propre insurrection. Beaucoup sont rentrées chez elles. Mais beaucoup d'autres sont entrées dans la bataille.

---

<sup>316</sup> Andrea Díaz Genis. 2004. *La construcción de la identidad en América Latina*. Uruguay. Editorial Nordan.

<sup>317</sup> *Las venas abiertas de América latina* est une compilation d'essais de l'écrivain uruguayen Eduardo Galeano, originalement publiée en 1971. Dans cet ouvrage, l'auteur traite de l'histoire de l'Amérique latine à partir de l'invasion européenne jusqu'au XXe siècle. L'essai aborde des questions telles que l'exploitation des ressources, la pauvreté, les invasions et les dictatures et le rôle de pays comme les États-Unis dans ces crises politiques.

Les formes sous lesquelles évoluent les structures de pouvoir patriarcales latino-américaines complexifient la construction de l'identité des femmes. La violence et la terreur sociale hantent cette construction identitaire, mais le langage demeure possible comme processus de dénonciation pour aller au-delà des figures qui hantent depuis l'héritage du passé, et s'affronter à découvrir un autre monde possible dans le présent.

La lutte féministe latino-américaine, dont l'activisme s'est intensifié après la chute de ces dictatures, a permis une réconciliation avec la figure maternelle, la chute des structures idéalisées du pouvoir patriarcal, l'exploration de l'amour au-delà de l'hétéronormativité, au-delà de la femme du foyer, au-delà de la masculinité invulnérable et infinie. La voix des femmes dans la littérature s'est alliée au militantisme féministe<sup>318</sup>. La musicienne Vivir Quintana l'a clairement dit : « *Y retiemble en sus centros la tierra/ al sororo rugir del amor*<sup>319</sup> ». Dorénavant, la révolution sera poétique et féministe, ou elle ne sera pas.

---

<sup>318</sup> Voir par exemple le travail de l'autrice mexicaine Adriana Pacheco Roldán ou de la poète argentine Flor Codagnone.

<sup>319</sup> La citation est tirée d'un verset de la chanson *Vivir sin miedo*, de la chanteuse-compositrice Vivir Quintana et El Palomar. La chanson est apparue dans le cadre des protestations féministes en mars de cette année.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus étudié

Indiana, Rita, *Papi*, Madrid, Periférica, 2007.

Jeftanovic, Andrea, *Escenario de Guerra*, Costa Rica, Ediciones Lanzallamas, 2011.

### Corpus théorique

Agamben, Giorgio, *Means Without End*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2000.

Aínsa, Fernando, *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*, Iberoamericana, Vervuert, 2006.

Arendt, Hannah, « The 'Polis' and the Household », *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.

Avelar, Idelber, « Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo », Chile, ARCIS, 2000, 354 f.

Beauvoir, Simone de, *Le deuxième sexe. I. Le faits et les mythes*, Paris, Gallimard, 1976

Bergson, Henri, *Matière et mémoire*, Paris, Librairie Felix Alcan, 2011.

Butler, Judith, *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, London - New York, Verso, 2004.

Butler, Judith et Gayatri C Spivak, *Who Sings the Nation-State? Language, Politics, Belonging*, Calcutta, Seagull Books, 2007.

Chesler, Phyllis, *Mujeres y locura*, Madrid, Continta me tienes, 2019.

Chodorow, Nancy, *Feminism and Psychoanalytic Theory*, New Haven, Yale University Press, 1991.

Cuesta Abad, José Manuel, *Teoría hermenéutica y literatura.*, Madrid, Visor, 1991.

Delvaux, Martine, *Le Boys Club*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2020.

Díaz Genis, Andrea, *La construcción de la identidad en América Latina*, Uruguay, Editorial Nordan, 2004.

- Díaz-Zambrana, Rosana, « ¿Una alternativa a la novela del dictador? Paternalismo, nación y postmodernidad en Papi, de Rita Indiana Hernández », en Fernanda Bustamante E, (ed), *Archivos*, Santo Domingo-Berlín, Ediciones Cielonaranja, 2017, p. 103-115.
- Domínguez, Nora, *De dónde vienen los niños*, Argentina, Editorial Beatriz Viterbo, 2007.
- Duchesne Winter, Juan, « Papi, la profecía (espectáculo e interrupción en Rita Indiana Hernández) » en Fernanda Bustamante E, (ed). *Archivos*, Santo Domingo-Berlín, Ediciones Cielonaranja, 2017, p. 79-102.
- Eco, Humberto, *Los límites de la interpretación*, México, Lumen, 1992.
- Galeano, Eduardo, *Las venas abiertas de América latina*, México, Siglo XXI, 2017.
- Gelpí, Juan, *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, Puerto Rico, Editorial Universidad de Puerto Rico, 2005.
- Hirsch, Marianne, *The Mother/ Daughter Plot: Feminism and Psychoanalytic Theory*. University of Indiana Press, 1989.
- Irigaray, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977.
- , *Le corps à corps avec la mère*, Montréal, Les Éditions de Pleine lune, 1981.
- Jara Pérez, Carla Nicole, « Subjetividad e identidad: el fracaso de la construcción identitaria en dos novelas y un documental de la generación de los hijos », Santiago, Universidad de Chile, 2017, 57 f.
- Jeftanovic, Andrea, *Hablan los hijos: discursos y estéticas de la perspectiva en la literatura contemporánea*, Santiago, Chile, Editorial Cuarto Propio, 2012.
- Jeftanovic, Andrea et Goizeder Lamariano Martín, « Presentación de Escenario de Guerra », *Cuéntate la vida*, 2010. URL: < <https://tinyurl.com/y5freehk> >
- Kristeva, Julia, *Étrangères à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.
- Locke, J., *Ensayo sobre el entendimiento humano*, E.O' Gorman (trad.), México, FCE, 1982.
- Oucherif, Lamia, « Pour une poétique de la relation père/fille », Université d'Alger, 2010, 303 f.
- Páramo, Raúl, « El trauma que nos une. Reflexiones sobre la conquista y la identidad latinoamericana. », *El psicoanálisis y lo social: ensayos transversales*, Valencia, Universidad de Valencia, 2006.
- Rich, Adrienne, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, New York, W. W. Norton & Co, 1976.

- Ricoeur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.
- Rivera Garza, Cristina, *Dolerse. Textos de un país herido.*, México, SUR+, 2015.
- Robinson, Sally, *Engendering the Subject. Gender and Self-Representation in Contemporary Women's Fiction.*, Albany, SUNY Press, 1991.
- Sabatini, Antonia, « La vida cotidiana y la infancia como recursos para una memoria en la postdictadura », Santiago, Universidad de Chile, 2017, 86 f.
- Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI. Ediciones Argentina, 2005.
- Segato, Rita, *La guerra contra las mujeres*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2016.
- Todorov, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995.
- Tubert, Silvia, *Figuras del padre*, Madrid, Cátedra, 1997.
- Varela, Nuria, *Feminismo 4.0 La cuarta ola*, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2019.
- Vargas Llosa, Mario, *La verdad de las mentiras*, Madrid, Alfaguara, 2002.
- Violi, Patricia, « Sujeto lingüístico y sujeto femenino » en Giulia Colaizzi (ed.), *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Zacharasiewicz, Waldemar, *Imagology revisited*, Amsterdam-New York, Editions Rodopi, 2010.
- Zizek, Slavoj, *Against the Double Blackmail: Refugees, Terror and Other Troubles with The Neighbors*, London, Allen Publishers, 2016.

Entrevues, conférences et articles de journaux et de blogs

- Ciancio, María Belén, *Sobre el concepto de la postmemoria*, Centro de Ciencias Humanas y Sociales-CSIC de Madrid, 2013, URL: <<https://bit.ly/34WzG2K>>
- Díaz Oliva, Antonio. *Caribe Pop*. La Tercera, 8 de mayo 2018. URL: <<https://www.latercera.com/culto/2018/05/08/caribe-pop/>>
- Groppo, Bruno, *Las políticas de la memoria*, Argentina, Universidad Nacional de la Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, no.11-12, 2002, p. 187-198. URL: <<https://bit.ly/3IKmC6S>>

- Guglielminotti Cristian R. y M. Nervia Vera, *Dictaduras en América Latina: factores internacionales y regionales*, UNICEN, 23 marzo 2016. URL: <<https://bit.ly/3jEvLMq>>
- Hirsch, Marianne, « Postmémoire », *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [En ligne], 118 | 2014, mis en ligne le 01 octobre 2015, consulté le 10 avril 2019. URL : <<http://journals.openedition.org/temoigner/1274>>
- Huyssen, Andreas. *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, Stanford University Press, 2003.
- Martorell, Montserrat y Diego Lolic, *Andrea Jęftanovic*, « No escribo de espaldas a la historia », Esta boca es mía. El Periodista TV, 31 de julio 2018. URL : <<https://www.youtube.com/watch?v=oSPdsBwPttM>>
- K. Bhabha, Homi, *Intimations of the Afterlife: On Migration, Memory and the Dialectics of Translation*, Goethe University Frankfurt, 2016.
- Kearns, Sofia, *Una ruta hacia la conciencia feminista: la poesía de Gioconda Belli*, « Literatura y cultura argentina de fin de siglo », Revista Ciberletras, Furman University, vol. 09, julio 2003, URL: <<https://bit.ly/2ENxP5F>>
- Logie, Ilse y Bieke Willem, *Narrativas de la postmemoria en Argentina y Chile: la casa revisitada*, *Alter/nativas latin-american cultural studies journal*, The Ohio State University, vol. 05, p. 1-25, 2016. URL: <<http://hdl.handle.net/1854/LU-5638150>>
- Mariani, Franca, *Los « incipit » de El libro de Arena*, vol. 1, « Variaciones Borges », 1996. URL: <<https://www.borges.pitt.edu/documents/0105.pdf>>
- Ordoñez, Miguel Ángel, « Muere Joaquín Balaguer, el político que dominó medio siglo de historia dominicana », *El País*, julio 2002. URL: <<https://bit.ly/31KWP6E>>
- Peller, Mariela, *Experiencias de la herencia. La militancia armada de los sesenta en las voces de la generación de las hijas y los hijos.*, vol. 7, n° 12, junio 2012.
- , « La historia de las niñas. Memoria, ficción y transmisión en la narrativa de la generación de la post-dictadura argentina. », sur Roberto Pittaluga, Juan Pablo Giordano y Luis A. Escobar (coord.). *Figuraciones estéticas de la experiencia argentina reciente*, Ciudad de Santa Fe, María Muratore Ediciones, 2016, p. 115-141.
- Powell, David A., *Le mentir narratif. Personnages et narrateurs mensongers chez Sand.*, vol. 35, février 2005, p. 123-141.
- Ricoeur, Paul, « Mémoire, Histoire, Oubli », *Esprit* (Mars/avril), 2006. URL: < DOI 10.3917/espri.0603.0020>

- Rial, Juan, « La clausura del pasado. Los conflictos del cono sur de América » dans *La guerre et ses victimes*, no 6. *Amnis : revue d'études des sociétés et cultures contemporaines Europe-Amérique*, 2006.
- Serrata, Médar, 2011. *Poética de la dictadura: El poder de las palabras en la Era de Trujillo*. País Cultural. 30 6.12 : 64-77, 2011.
- Sommer, Doris, "Populism as Rhetoric: The Case of the Dominican Republic", *Engagements: Postmodernism, Marxism, Politics*. 11.1/2, 1983, p. 253-270.
- Souroujon, Gastón, *Reflexiones en torno a la relación entre memoria, identidad e imaginación*, Andamios. Revista de Investigación social, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, vol. 8, n° 17, diciembre 2011, p. 233-257, URL: < <https://www.redalyc.org/pdf/628/62821337010.pdf>>
- Tagar, Joaquín, *El principio del fin de las dictaduras en América Latina*, El País, diciembre 2005. URL: < <https://bit.ly/2GiEOEt>>
- Valdez Moses, Michael, *Big Daddy: The Dictator Novel and The Liberation of Latin America*, vol. 8.02, September 2002.
- Varela, Nuria. *Feminismo 4.0 La cuarta ola*, Barcelona, Penguin Random House, 2019.
- Velasco, Manuel Fernando, *Paulo Freire, Paul Ricoeur y la identidad narrativa*, Revista Realidad, San Salvador, UCA, vol. 123, 2010, p. 117-147.
- Wendt, Paulina, *Solo locura y caos: Figuraciones del padre en la literatura chilena post dictadura*, Chile, Revista Castalia, vol. 20, 2011, p. 15-22.
- Young, Allan, *Suffering and the Origins of Traumatic Memory*, vol. 125, n° 1, « Social Suffering (Winter) », 1996, p. 245-260.