



HispanismeS

Revue de la Société des Hispanistes Français

Hors-série 4 | 2022

Frontières mouvantes dans l'Amérique hispanique
(XVI^e-XXI^e siècles)

Culture pop, polyphonie et représentation des identités masculines et féminines dans *La bomba de San José*, d'Ana García Bergua

Cultura pop, polifonía y representación de las identidades masculinas y femeninas en La bomba de San José, de Ana García Bergua

Pop culture, polyphony and the representation of male and female identities in La bomba de San José, by Ana García Bergua

Pauline Doucet



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/hispanismes/14583>

DOI : 10.4000/hispanismes.14583

ISSN : 2270-0765

Éditeur

Société des Hispanistes Français

Référence électronique

Pauline Doucet, « Culture pop, polyphonie et représentation des identités masculines et féminines dans *La bomba de San José*, d'Ana García Bergua », *HispanismeS* [En ligne], Hors-série 4 | 2022, mis en ligne le 17 mai 2022, consulté le 08 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/hispanismes/14583> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/hispanismes.14583>

Ce document a été généré automatiquement le 8 juin 2022.



Les contenus de cette revue sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Culture pop, polyphonie et représentation des identités masculines et féminines dans *La bomba de San José*, d'Ana García Bergua

Cultura pop, polifonía y representación de las identidades masculinas y femeninas en La bomba de San José, de Ana García Bergua

Pop culture, polyphony and the representation of male and female identities in La bomba de San José, by Ana García Bergua

Pauline Doucet

- 1 Dans *La bomba de San José* (2012), la romancière Ana García Bergua met en scène des personnages aux identités contrastées évoluant dans l'effervescence culturelle du Mexique des années 1960. Bien que l'autrice se défende d'un militantisme féministe¹, nous interpréterons le choix d'une narration polyphonique ainsi que le foisonnement de références à la culture populaire comme révélateurs critiques et humoristiques des foyers d'influence régulant les identités de genre. Dans un second temps, nous montrerons comment la féminité exacerbée du personnage de Selma Bordiú, loin d'illustrer un idéal ou un modèle du genre féminin, dissipe en réalité l'illusion d'une essence féminine. Enfin, nous verrons comment le rapport mimétique entre l'épouse Maite et l'actrice Selma révèle de manière métaphorique et non sans humour, les rouages imparfaits de la mécanique du genre.

Structure narrative du roman

- 2 La trame narrative de *La bomba de San José* se concentre sur le thème de la disparition de la mystérieuse star de cinéma Selma Bordiú, dont l'apparition au début du roman va

bouleverser la vie d'Hugo et de sa femme Maite. Autour de cette triade de personnages, deux intrigues parallèles vont se développer : nous suivrons d'une part les péripéties aux allures de romans noirs d'Hugo dans sa quête de la femme aimée (Selma), et d'autre part les aventures plus quotidiennes, moins rocambolesques, de l'épouse Maite qui devra composer avec l'absence de son mari. Le dispositif narratif de type polyphonique² faisant alterner successivement les points de vue masculin et féminin en focalisation interne permet au lecteur d'accéder aux pensées des personnages et révèle avec la force et l'évidence du contraste les multiples frontières du masculin et du féminin³. Ce choix narratif met en évidence un autre aspect caractéristique du roman et déterminant dans les représentations de genre : l'omniprésence de la culture populaire⁴ et son influence sur les mentalités.

La perfecta casada

- 3 Le premier chapitre introduit le point de vue de l'épouse, Maite, et les éléments liminaires fournissent d'emblée de nombreux indices sur le rôle de la femme et sur sa manière de penser les identités de genre. Tout d'abord, un élément du paratexte qui signale et signalera tout au long du roman la focalisation féminine est particulièrement révélateur : il s'agit de listes de courses adressées à Juana et souvent accompagnées de courts messages échangés entre la bonne et Maite. Cet élément paratextuel, parce qu'il est systématiquement associé à l'épouse, introduit avec la force de l'évidence visuelle (le texte est dissocié visuellement du reste du chapitre sur une page à part, typographie et mise en page particulières avec italiques et sauts de ligne pour reproduire l'écriture manuscrite et l'effet d'énumération de listes...de courses) l'idée d'une division sexuelle du travail et des activités qui sera d'ailleurs confirmée dès les premières pages du roman. Cette répartition binaire du travail et des activités repose sur une division spatiale, sur la frontière symbolique et à la fois bien physique du foyer, de la maison : le monde extérieur étant associé positivement à l'homme et l'intérieur, le monde clos et protégé du foyer, à la femme. Dès l'incipit, cette frontière apparaît nettement : le personnage de la femme raconte le retour à la maison de son mari après une absence d'une semaine (« Hugo llevaba una semana sin pararse por la casa »⁵) durant laquelle il n'a donné aucune nouvelle. Alors que son mari jouissait des libertés offertes par le monde extérieur (« habían seguido la pachanga »⁶ à Acapulco avec ses collègues de travail), Maite se concentre sur les activités et obligations liées à son statut de femme au foyer, i-e, la tenue de la maison et le soin à son enfant : « [...] hice como si nada, me puse a limpiar la casa y a remendar toda la ropa de mi niño »⁷. Alors que son mari bénéficie d'un travail salarié, la femme s'occupe naturellement/bénévolement des « choses de la maison »⁸. Cette division genrée de l'espace et des activités qui caractérise la situation conjugale semble parfaitement acceptée par le personnage de la femme qui attend patiemment le retour de son époux : « Yo soy muy paciente, eso me habían dicho desde niña, y esperé y esperé, como las princesas de los cuentos »⁹. Dans ce commentaire réflexif de Maite sur son propre tempérament, on peut percevoir deux foyers discursifs régulant les identités et les normes de comportement relatives aux genres.

Les foyers discursifs régulateurs du genre

- 4 Tout d'abord, le poids du discours familial qui inculque aux enfants les attitudes et les comportements à adopter en société en fonction de leur sexe/ genre apparaît dans la référence à son enfance « *eso me habían dicho desde niña* », dont la préposition « *desde* » laisse planer le doute sur le caractère supposé inné de la qualité de patience et suggère davantage l'aspect performatif du discours¹⁰. L'idée du poids de l'éducation parentale dans la perpétuation des normes comportementales différenciées est d'ailleurs clairement signifiée plus loin dans le roman, notamment dans le passage suivant : « [...] *siempre me había sentido como si estuviera de visita en la vida, sentada con las piernas bien juntas, la espalda recta y las manos tranquilas en el regazo, como me enseñó mamá en Tonalato* »¹¹. Consignes qui réduisent encore davantage le champ spatial féminin évoqué plus haut, allant jusqu'à limiter la femme dans ses mouvements corporels, empêchant tout débordement, toute expansion du corps féminin dans l'espace déjà réduit et clos du foyer.
- 5 Revenons maintenant sur l'autre « instance de production discursive »¹² qui façonne les comportements masculin et féminin, celle qui apparaît dans la comparaison évoquée par Maite : « *como las princesas de los cuentos* ». Nous trouvons donc, dès la deuxième page du roman, la première référence à un élément de la culture populaire : les contes de fées. Cette première occurrence présente deux des valeurs et fonctions qu'acquiert le référent interfictionnel dans le reste de l'œuvre. Nous pouvons déjà signaler que ce type de références à la fiction a des effets sur deux niveaux de « réalité » différents : à un niveau que nous qualifierons d'intrafictionnel, la référence à un élément de la culture populaire acquiert certaines fonctions (cathartique, de modèle, d'échappatoire) aux yeux des personnages en même temps qu'elle révèle l'origine et la configuration de leurs schémas de pensées en matière de genre. À un niveau de « réalité » supérieur – extrafictionnel –, le foisonnement de références à la fiction produira divers effets chez le lecteur par leur double dimension à la fois comique et réflexive.

Contes de fées et féminité

- 6 Analysons maintenant les valeurs et les effets de cette première référence à la fiction « *como las princesas de los cuentos* ». Tout d'abord, la référence au conte de fée semble refléter la conception de l'amour idéal pour le personnage de Maite. Cette première idée nous permet d'établir un rapprochement entre Ana García Bergua et sa consœur Ana Clavel autour de l'usage que ces deux autrices font des références à la culture populaire dans leurs œuvres narratives. L'analyse des contes d'Ana Clavel que propose Jane Elizabeth Lavery semble en effet pertinente pour décrire notre roman : « *The popular plays a particularly important role in the lives of number of the characters [...] as it functions to express their fantasies of ideal love [...]* »¹³. La fiction a donc une valeur modèle, mais semble également faire office d'échappatoire ou de justification face à la situation de désarroi vécue par Maite qui est sans nouvelles de son mari. La fiction acquiert ainsi la fonction de réconfort émotionnel pour le personnage. Cependant, la confrontation entre le comparé et le comparant provoque inévitablement le rire du lecteur, du fait du contraste flagrant entre l'idéal du conte et la trivialité de la situation conjugale. En effet, si Maite attend patiemment « *comme les princesses des contes de fées* », son mari/prince reviendra bel et bien, mais aux bras de

son amante, la star de cinéma Selma Bordiú, que Maite accueillera dans sa maison avec la même patience et docilité. C'est bien cette valeur contrastive et ses effets comiques que Lavery souligne :

Whilst fantasy offers sentimental and emotional escapism for the characters, so too do their fairy-tale notions of love and existence contrast dramatically with the dowdy monotony of life, a disparity which Clavel portrays through the use of humour and irony¹⁴.

- 7 On comprend dès lors la double fonction, humoristique et aussi critique du référent interfictionnel. En effet, ce recours à la fiction, ici aux contes de fées, permet de dévoiler l'un des foyers discursifs régulant les normes du genre et entretenant une vision hétéronormative et patriarcale du couple. En d'autres termes, « [...] the stories expose the ways in which mass culture can perpetuate sexual and gender stereotypes [...] »¹⁵.

La novela rosa

- 8 Outre la référence aux contes de fées, le modèle de la femme et les impératifs qui lui incombent apparaissent le plus clairement à travers les nombreuses allusions au roman à l'eau de rose ou *novela rosa*, et plus précisément à l'œuvre de Corín Tellado¹⁶. La plupart des références à l'autrice espagnole apparaissent dans les scènes entre Maite et sa tante Clotilde, qui tient une mercerie où elle vend non seulement des rubans et autres articles de couture mais aussi des romans, en majorité de Corín Tellado¹⁷. La vision du couple et des rôles respectifs du mari et de la femme offerte par ce type de littérature confirme les quelques commentaires que nous avons faits précédemment : la femme est réduite au foyer, alors que l'homme jouit de toutes les libertés du monde extérieur, et elle doit se montrer soumise et dévouée à son mari. En somme, la *novela rosa* perpétue le stéréotype de « *la perfecta ama de casa* », « *del ángel del hogar* ». Ces schémas de pensée sont bien admis, et l'on perçoit le poids et l'influence du discours littéraire car les personnages semblent citer directement les œuvres de Corín Tellado pour convaincre leur interlocuteur et affirmer leur opinion en matière de couple.

Apelando a las novelas de Corín Tellado que había leído ahí mismo, le dije que si una mujer no hacía algo por reavivar su matrimonio, el hombre se iba con otras.

– Ellos tienen que encontrar su felicidad en la casa; si no, la buscan en otro lado¹⁸.

- 9 On retrouve le même genre d'aphorisme issu d'une morale hétéronormative et phallogocentrique modelant l'image de la femme selon les valeurs de patience, de soumission, de résignation et de pudeur dans la scène suivante :

–No es el primero que se va tras unas faldas – me dijo – [...]. Tú lo que debes hacer es mantenerle la casa puesta y arreglada y esperarlo. Contigo encontrará la seguridad que tarde o temprano le va a faltar con ella, así que mucho ánimo, y nunca dejes que te vea llorar así.

Era justo lo que hubiera dicho Corín Tellado¹⁹.

- 10 On voit ainsi comment la *novela rosa* façonne les mentalités des personnages en véhiculant une représentation stéréotypée de la femme réduite au rôle de *madresposa*²⁰ dévouée à sa famille. L'aspect polyphonique du roman (l'alternance de focalisations internes, la présence du discours direct) révèle l'assimilation de ces discours normatifs par les personnages (y compris féminins) qui prennent le relais de leur transmission.

Le modèle viril

- 11 Passons au modèle viril tel qu'il peut apparaître à travers les références que fait Hugo, le mari, à la fiction. Bien que les références interfictionnelles soient également foisonnantes et diverses chez Hugo, nous pouvons cependant dégager deux foyers littéraires et/ou cinématographiques principaux qui, même s'ils appartiennent à deux genres apparemment dissemblables, influencent de manière univoque ses actes et ses paroles : il s'agit des romans noirs ou films policiers, avec un héros-détective comme protagoniste, et... des romans à l'eau de rose, de la *novela rosa* ! Une double influence que le personnage reconnaît lui-même lorsqu'il avoue la teneur de son imagination : « Bueno, sí escribía, para que más que la verdad, unos delirios policiaco-calenturientos que se me ocurrían »²¹.
- 12 Les références cinématographiques – aux films policiers, mais aussi aux westerns et autres films d'action – sont particulièrement présentes dans les chapitres correspondant à Hugo : à travers son projet d'écrire un scénario de film pour la femme qu'il aime, Selma, mais aussi à travers le paratexte, par le biais de citations de titres du cinéma mexicain des années soixante en guise d'épigraphes introduisant et jalonnant la narration menée par le mari. « *Un hombre peligroso* », « *Los gansters no lloran* », « *Sangre en el ring* », autant de titres qui suggèrent le ton des aventures d'Hugo et le style que ce dernier adopte pour les relater. Ainsi, dans les passages consacrés au personnage du mari retrouve-t-on des situations archétypiques du cinéma policier, mais aussi des traits de langage et expressions caractéristiques du genre. Le style que le personnage narrateur adopte s'attache à faire ressortir l'aspect sordide des situations vécues, et par là même, à mettre en valeur ses qualités viriles telles que son courage et sa détermination dans sa recherche de la femme aimée. Citons par exemple la scène où Hugo ouvre la porte d'une chambre d'hôtel miteux et trouve le corps d'une femme sur le lit, le visage caché :
- La habitación tenía una puerta de metal [...] Adentro había una mujer acostada en un catre miserable, tapada hasta el cuello con una sábana. ¿Selma? Parecía dormida muy profundamente, porque no despertó con el golpe de la puerta, iluminada apenas con un foco como de 40 watts puesto en el piso²².
- 13 Hugo semble incarner à la perfection le rôle de héros-détective et ponctue son récit de clichés du genre policier : « Temí estarme metiendo en algo peligroso », « sospeché que me estaba enfrentando a algo más fuerte de lo que imaginaba »²³. On perçoit également la manière dont ces poncifs cinématographiques permettent au personnage d'affirmer son identité masculine, non moins stéréotypée. En effet, il se présente comme un homme déterminé et animé par la puissance de son désir²⁴, mais aussi comme un sauveur poussé par son instinct protecteur. Parallèlement, la femme est décrite dans son rôle passif, comme celle qui doit être secourue, protégée, sauvée et aimée par le « héros » : « Pobre Selma [...] va a necesitar a alguien que la proteja en esas circunstancias atroces, y ese seré yo » ; « pobre mujer » ; « decidí que yo era un caballero »²⁵.
- 14 De manière explicite, on retrouve bien dans la précédente citation une vision très archaïque issue du monde chevaleresque et qui perdure dans certains genres littéraires et cinématographiques, une vision qui articule les identités du masculin et du féminin autour de la traditionnelle opposition de l'actif et du passif²⁶. On retrouve encore plus loin dans le roman cette vision dichotomique « sauveur/ sauvée » du chevalier et de sa

dame poussée à son extrême : « [...] estuve seguro de que sus labios formaron en silencio las palabras “sálvame, por favor”. [...] Yo no puedo dejar a una amiga mía a merced de un sátiro, no es de caballeros »²⁷. Mais les « faits » – Selma ne parle pas, et ne lui a d’ailleurs jamais rien demandé, à part de la laisser tranquille – signalent ironiquement que cette autoperception d’Hugo-sauveur n’est que le fruit d’élucubrations personnelles inspirées par ce qu’il y a de plus stéréotypé dans la culture (pop ou chevaleresque). D’ailleurs, les actes mêmes et les pensées du héros ne coïncident pas non plus avec cette autodéfinition en *caballero*. Il y a en effet chez notre héros, à l’instar d’autres « *caballeros andantes* », un décalage flagrant entre l’intention « chevaleresque » et le résultat de son entreprise. Ce décalage apparaît par exemple dans le passage évoqué précédemment où Hugo s’aventure dans un hôtel mal famé pour emmener Selma loin de ce lieu sordide et la protéger d’on ne sait quel mystère, et où il finit tabassé par un homme louche, se réveille sur le trottoir de l’hôtel, dépouillé de son argent et sans avoir secouru Selma... qui ne s’y trouvait pas !²⁸ L’absurdité de l’entreprise – aller chercher Selma là où elle n’est pas – et l’aspect pitoyable de sa conclusion rappelle de nombreux épisodes de l’*Ingenioso Hidalgo*²⁹. De plus, la tendance d’Hugo à chercher et à voir Selma partout – où elle n’est pas – et en chaque femme le rapproche encore de Don Quichotte et de son obsession pour Dulcinée. Cette dimension intertextuelle, avec le rapprochement implicite entre les deux « *caballeros* » autoproclamés, signifie ironiquement le caractère illusoire du modèle viril issu du modèle chevaleresque, et de ce fait, la naïveté d’Hugo, puisque comme le rappelle Hervé Drévilion, la culture chevaleresque (et les valeurs viriles associées) a toujours été assignée « au registre de la fiction et de la fable », et donc « pour prétendre imiter la vertu des chevaliers fabuleux, il fallait [...] avoir la folie et la naïveté de l’ingénieur hidalgo »³⁰.

- 15 Ainsi, Hugo, inspiré par des modèles virils intrinsèquement inaccessibles et illusoire, persiste à se présenter comme le sauveur de son amante. Mais son absence objective du foyer ne l’empêche pas pour autant de s’identifier également à un autre idéal masculin, porté par les contes de fée et autre *novela rosa* : celui de père protecteur et d’époux pourvoyant aux besoins de son épouse.

Todavía que yo tenía tantas atenciones con ella, que luchaba contra todas mis pasiones para ser un marido y un padre responsable, que le llevaba regalos, que la mantenía como a una princesa, que nunca le había negado nada para ella ni para el niño [...]»³¹.

- 16 Cependant, ce nouvel autoportrait d’Hugo en prince charmant contraste non seulement avec ce que nous savons de ses actes et de ses pensées (le début de la citation commence par cet aveu d’impulsion violente envers sa femme : « La verdad casi le pego », loin du traitement réservé à une « princesse »...) mais aussi avec la version de Maite. En effet, grâce au double système de focalisation interne alternativement masculine et féminine, nous savons que si Hugo estime traiter sa femme « como una princesa » et se comporter en père et époux responsable, l’expérience vécue par Maite et les sentiments d’angoisse, de tristesse et de vexation causés par l’abandon du mari ne corroborent pas cette version.
- 17 Ainsi, nous avons pu constater la grande influence de la culture populaire dans la configuration des identités de genre, et apprécier les effets à la fois comiques et critiques qui naissent du jeu de contraste entre un modèle idéal – par définition chimérique et irréalisable – issu de la fiction et la « réalité », révélant la perméabilité des esprits et la naïveté des personnages. Ce jeu de contraste est parfois poussé à son

extrême au sein d'un même énoncé présentant des variations de registres et de styles (poétique, mélodramatique, trivial), répondant à une autre acception de terme de polyphonie et confirmant les potentialités critiques et comiques de cette caractéristique narrative.

- 18 Nous trouvons ce phénomène chez Maite, qui, au début du roman, confond et mélange dans un même énoncé différents registres appartenant à différents genres de la culture populaire : « Cuando me besaba así yo me perdía, me ganaba la voluntad completamente, como a esos zombies de las películas »³². Si le premier élément est déjà risible en soi, parce qu'il démontre une admiration sans borne pour son mari, quand celui-ci rentre à la maison au bras de son amante (décalage idéal/réalité), le rire naît dans un second temps de la rupture entre le ton exalté et romantique caractéristique de la *novela rosa* et la référence incongrue au film de série Z à travers la comparaison intempestive au zombie. Cependant, si Maite est loin d'être insensible aux multiples influences de la culture populaire, elle semble néanmoins maîtriser davantage ces référents fictionnels alors que dans le discours de son mari ces derniers foisonnent indifféremment. Pour le prouver, citons un dernier exemple emblématique de la dimension interfictionnelle et polyphonique du discours d'Hugo. Le passage qui nous intéresse présente dans un premier temps tous les stéréotypes de la *novela rosa*, dans le ton et les expressions employés :

[...] en dos segundos había decidido ya que entraría dispuesto a besarla ahí mismo y proponerle matrimonio, costara lo que costara y dijeran lo que dijeran. Le declararía mi amor y la llevaría lejos, a donde pudiera tenerla toda para mí³³.

- 19 En guise de justification de ses projets, Hugo énonce ensuite une réflexion sur le mariage et la famille inspirée de la pensée de l'intellectuel canadien Marshall McLuhan. Or, cet argument d'autorité brise non seulement le rythme de l'envolée lyrique qui le précédait, mais surtout, loin de justifier les projets d'Hugo – comme le voudrait le recours à un argument d'autorité – cette référence sortie de nulle part contredit explicitement l'ambition de mariage avec Selma !

Al carajo con lo demás: no eran más que convencionalismos idiotas, el matrimonio, la familia, a fin de cuentas, todo eso era una mentira, una tontería, una liga artificial para controlarnos a todos, como decía Marshall McLuhan.

- 20 Pour clore son « argumentation », Hugo cite une dernière « autorité », son ami la Rana, dont la pensée se résume en une lapalissade : « Y también, como decía la Rana, sólo se vive una vez »³⁴.
- 21 L'hétérogénéité des références/autorités dont Hugo s'inspire et la figure de (dé)gradation que suit son discours ont un effet humoristique, mais aussi une visée critique : elles révèlent une utilisation sans filtre des référents culturels et dévoilent la perméabilité de l'esprit du mari, son manque d'esprit critique, et l'artificialité de son discours³⁵. Le jeu de contraste et de contradiction entre les référents évoqués souligne un manque d'autonomie, d'originalité et de recul intellectuel face aux différents foyers d'influences de la culture (populaire ou autre).
- 22 Nous venons d'étudier la manière dont la culture populaire influence les comportements, les pensées et le langage du couple Maite et Hugo. Les modèles populaires évoqués jusqu'alors font partie de la culture occidentale commune aux lecteurs et aux personnages, hors du monde intradiégétique. Nous souhaitons maintenant poursuivre notre étude par un autre modèle, propre cette fois à la fiction créée par l'autrice mais dont le lecteur reconnaîtra des doubles dans sa réalité, un

modèle de féminité tout droit sorti de la culture populaire, fruit de l'industrie cinématographique en plein essor dans le contexte fictionnel des années soixante : l'actrice Selma Bordiú.

La femme archétypique

- 23 Dès les premières pages du roman, Selma Bordiú apparaît comme l'archétype de la Femme³⁶. Son apparence physique est spectaculaire, et la forte impression qu'elle fait à Maite transparait dans le choix d'adjectifs hyperboliques et d'adverbes d'insistance utilisés pour décrire l'actrice : « *llevaba ropa muy fina* », « *aretes exageradamente grandes* », « *tenía una melena divina* »³⁷. L'idée selon laquelle Selma représente le modèle archétypique de la femme est par ailleurs signifiée, avec une insistance comique, par la répétition de l'expression « *la mismísima* », qu'Hugo – ainsi que Maite, qui répète machinalement les paroles de son mari – ne cesse d'utiliser pour la désigner : « *¿Cómo ves quién me viene acompañando?, la mismísima Selma Bordiú* » ; « *[...] era idéntica a Selma Bordiú, la mismísima, como había dicho Hugo* »³⁸. Ce phénomène d'insistance à travers le jeu de répétition sera présent tout au long du roman, jusqu'aux dernières pages, et souligne la fascination hébétée qu'exercent les stars de cinéma sur les individus ordinaires.
- 24 Malgré l'insistance sur sa féminité et son authenticité, le modèle incarné par Selma semble instable. Le premier indice qui vient troubler cette image idéale de la femme, est précisément son appartenance au monde du cinéma³⁹, qui introduit la notion de fiction dans l'identité supposément ferme et unique de la « *mismísima* ». Ainsi, Selma, loin d'apparaître sous une identité fixe, déploie un éventail d'identités fictives. C'est cette contradiction entre identité authentique et démultiplication d'identités fictives que souligne Maite lorsqu'elle la voit pour la première fois :
- Me le quedé mirando con atención: la verdad, era idéntica a Selma Bordiú, la mismísima, como había dicho Hugo, la protagonista de tantas películas inolvidables, aunque por cierto no me acordaba de un solo título, pero sí de su imagen en distintas caracterizaciones: como pescadora, como espía internacional y esa que nadie le creyó de ancianita asesina⁴⁰.
- 25 Une démultiplication de rôles et d'apparitions qui a pour effet de noyer l'identité originale, de perdre le noyau identitaire primitif d'où émaneraient dans un second temps (et pour les besoins de sa profession) les autres avatars de Selma.

Un corps postiche

- 26 Si Selma représente un idéal de beauté féminin, sa féminité et sa sensualité ne semblent pas dépendre de caractéristiques physiques ou de qualités naturelles qui lui seraient propres. En effet, les descriptions physiques du corps de Selma sont ambiguës : elles soulignent tantôt une indétermination des traits, tantôt l'artificialité de ses attributs féminins : les cheveux de Selma, qui fascinaient tant Maite⁴¹, semblent n'être, « *en realidad* », qu'une vulgaire perruque (!) : « *Y el pelo, suave, suave, por más teñido que estuviera: quizá era peluca* », tout comme ses cils, « *pestañas postizas* »⁴².
- 27 De même, l'artificialité de la figure féminine est également signifiée par la récurrence du thème de la « *ropa* » avec le champ lexical associé, et le motif du maquillage. Les descriptions insistent davantage sur l'apparence vestimentaire, sur l'aspect superficiel

du personnage que sur son corps « naturel » : « Selma [...] se dedicaba a arreglar una cantidad sorprendente de ropa que traía en una maleta y a probarse distintas combinaciones y maquillajes »⁴³. Enfin, ce modèle de féminité apparaît définitivement instable et creux lors de l'épisode du tournage d'un film dont l'héroïne est incarnée par Selma, puis successivement par différents sosies de la « mismísima » :

La primera vez que Selma apareció en traje de baño sospeché algo muy raro [...]: estaba un poco flaca, pero seguía buenísima como siempre [...]. Sin embargo, a los cuatro días, la que apareció fue otra definitivamente: otras piernas, otra cintura, otras nalgas, en diferente proporción, y la misma cara de Selma demasiado maquillada, como una máscara siniestra. A la semana ya era una de plano morenaza⁴⁴.

- 28 Selma – modèle supposément authentique – se démultiplie jusqu'à disparaître totalement, littéralement, derrière ses copies/sosies. « La mismísima » subit une altération dans les deux sens du terme : elle devient autre(s) (« fue otra definitivamente »), elle s'incarne imparfaitement en différentes répliques d'elle-même, ce qui entraîne une déformation grotesque de la figure originale. En effet, la démultiplication du personnage féminin offre une image dégradée, déformée et monstrueuse de son corps⁴⁵. À travers l'énumération et la focalisation sur les diverses parties du corps, Selma apparaît comme un pantin démembré aux membres composites et mal accordés, une Selma-Frankenstein portant un « masque sinistre ». La multitude de références à la culture cinématographique⁴⁶ qui se confond ici pour déformer cette icône pop qu'incarne Selma, présente une fois de plus une double fonction comique et critique.
- 29 Ces références à la (science-) fiction peuvent être comiques en elles-mêmes par leur extravagance⁴⁷ mais aussi par la figure de dégradation du modèle féminin et l'effet de contraste entre l'idéal féminin et la vision cauchemardesque de son corps démembré.
- 30 La dimension critique du référent cinématographique est également perceptible. Tout d'abord la dégradation comique de celle qui incarnait aux yeux d'Hugo « l'éternel féminin » détruit métaphoriquement l'idée de la femme parfaite, d'un modèle archétypique de femme qui embrasserait à lui seul les valeurs physiques et morales de la féminité. Cette vision idéale de la femme n'est qu'un pur produit de l'industrie cinématographique, sans lien avec la réalité.
- 31 Par ailleurs, le thème du clonage dévoile un autre aspect de la « réalité » du genre. Les multiples clones de Selma suggèrent que le genre repose sur l'imitation d'un modèle et sur la reproduction, la répétition de normes physiques et comportementales. Or, le peu de ressemblance des sosies de l'actrice suggère que cette imitation est nécessairement imparfaite, vouée à l'échec ...l'original étant lui-même instable et inauthentique. En d'autres termes, l'épisode étrange et exagéré des sosies imparfaits de Selma « donne la clé pour comprendre comment est constitué le monde ordinaire, que nous prenons comme allant de soi, des significations sexuelles »⁴⁸ et des comportements de genre, dont la mécanique intrinsèquement défectueuse est analysée par Judith Butler dans *Trouble dans le genre* et qu'Eric Fassin résume ainsi dans sa préface à l'édition française : « Parce qu'il s'agit d'imiter sans qu'existe d'original, dans un monde de copies, on ne saurait imiter sans défaut »⁴⁹.
- 32 Ainsi, le corps fascinant et les artifices de la *mismísima* suggèrent une conception de la féminité, non comme essence, mais comme « mascarade », telle que la définit Joan Rivière :

Le lecteur peut à présent se demander comment je définis la féminité, ou bien quelle est la limite que je trace entre la féminité authentique et sa « mascarade ». Ma suggestion en fait est qu'une telle différence, radicale ou superficielle, n'existe pas. Il s'agit de la même chose⁵⁰.

- 33 Cette icône pop révèle les rouages de « la comédie du genre » : ses foyers d'influence, sa théâtralité et sa mécanique imitative. La construction des identités de genre – féminines en l'occurrence – comporte de manière intrinsèque une part de fiction, de performance, de théâtralité, ce que suggère avec force le référent au monde du cinéma, comme le souligne Jane Elizabeth Lavery : « The Hollywood movie has a specifically *mise-en-abyme* function. [...] Performativity becomes particularly apparent via the references to the filming process »⁵¹.

L'initiation à la féminité de Maite

- 34 Bien que la *estrella de cine* Selma Bordiú soit une figure dont l'imitation semble vouée à l'échec, l'épouse Maite se laissera cependant guider par ce modèle et entreprendra auprès d'elle son initiation à la féminité : « Dejá incluso que Selma me diera algunos consejos de belleza que por lo visto se moría de ganas de darme »⁵². Commence alors la transformation de Maite, dont les étapes nous permettront d'analyser sous un autre angle la dimension mimétique et *comique* – dans tous les sens du terme – du genre.
- 35 La première étape de son initiation à la féminité se réalise lors de l'épisode très stéréotypé de la sortie entre femmes pour faire les boutiques. Derrière le cliché de la frivolité consumériste⁵³ de la femme réapparaît l'image d'un idéal féminin associé au thème de l'apparence, vestimentaire plus précisément. Plus significatif encore, la progression de Maite vers la féminité se fait *simultanément* aux préparatifs du tournage du film, dont les répétitions se déroulent dans la maison familiale et auxquelles elle participe activement. Ainsi, son initiation à la féminité est signifiée par une multiplication des références au vêtement, plus particulièrement au déguisement ou autre attribut artificiel. Ces objets vestimentaires ou cosmétiques à valeur initiatique, qui symboliseront le changement de statut de Maite de *madresposa* en femme désirable, sont comme des reliques laissées par celle qui incarne la féminité. Selma, qui était un modèle de féminité et un guide pour Maite a désormais disparu, laissant derrière elle ce qui faisait d'elle une femme : « La noche en que Selma se fue, dejó muchísimas cosas [...]: zapatos, ropa, un par de pelucas, perfumes, maquillajes, adornos y también un libro de gimnasia sueca »⁵⁴. Maite décide de garder et d'utiliser certains de ces objets, et finit par incarner, par prendre la place de la « mismísima » : « De repente me encontré [...] con todas las cosas de Selma en mi ropero, vistiéndome un poco como ella a diario y ocupando su lugar [...] »⁵⁵. Son initiation/imitation semble d'ailleurs bien réalisée lorsque son propre mari ne la reconnaît plus : « La que nos abrió la puerta no podía ya ser Maite: vestía como esas bailarinas que salían en mallas por la televisión y traía una peluca que una vez le vi a Selma »⁵⁶.
- 36 A l'instar de la toge virile, le déguisement symbolise de manière parodique le passage du statut de mère-épouse à celui de femme désirable/-ante. Mais, plus qu'un simple symbole féminin ou attribut vestimentaire à valeur initiatique, le déguisement semble cristalliser l'« essence féminine ». Même encore, le déguisement *fait* la femme. La puissance performative du vêtement apparaît dans la réflexion suivante de Maite : « como si ese disfraz se posesionara de mí »⁵⁷.

- 37 La traditionnelle opposition entre l'être et le paraître, la substance et l'apparence, est ainsi subvertie au profit du second terme de l'opposition : en matière de genre, l'apparence aurait plus de valeur, plus de poids ou plus de réalité qu'une hypothétique essence féminine. Non sans ironie, ce que semble suggérer les passages cités est que l'image de féminité provient de modèles illusoire (fournis notamment par l'industrie cinématographique) et réside essentiellement dans des attributs postiches. Le fait que Maite s'inspire d'une vedette de cinéma ainsi que l'insistance répétée sur certains artifices ont pour but de révéler à travers un prisme grossissant l'artificialité du genre.

Mimétique et performativité

- 38 Si *être* femme, consiste à *paraître* femme, nous allons voir que, comme le rappelle Judith Butler, « le genre est toujours un faire »⁵⁸. Le corps de Maite, pour prendre sens et s'approcher de l'idéal de féminité, nécessite une *stylisation* : « le genre, c'est la stylisation répétée des corps, une série d'actes répétés [...] »⁵⁹. Ainsi, la nouvelle identité féminine de Maite passe aussi par la reproduction, l'imitation des gestes et des attitudes de la vedette. Mais si Maite semble être un disciple convaincant de Selma (son mari ne la reconnaît plus et elle suscite l'intérêt d'autres hommes), ses imitations sont parfois source de rire. Le décalage entre l'épouse, peu expérimentée en matière de coquetterie, et son modèle Selma, provoque des situations qui s'apparentent à un comique de geste. Par exemple, lorsqu'elle trébuche à cause de ses nouvelles chaussures à talons : « [...] me tropecé con los zapatos que me había comprado, que tenían unos tacones muy anchos »⁶⁰. Nous pouvons aussi mentionner les scènes de danse, où les contorsions de Maite qui accompagne Selma au mambo ou au twist provoquent le rire gêné et supérieur de son mari : « la verdad es que mi mujer [...] y los otros me parecieron ridículos dando esos pasitos como de gimnasia »⁶¹. Qu'elles soient plus ou moins réussies ou convaincantes, les performances de Maite provoquent dans tous les cas le rire du lecteur, car elles donnent l'image d'une « mécanique plaquée sur du vivant ». Ce concept développé par Bergson dans son fameux essai explique l'une des causes du rire. Le philosophe postule que le rire survient lorsqu'on surprend de l'automatisme dans le corps humain⁶². Ce serait les caractéristiques de raideur, d'automatisme, d'inertie insérées dans du vivant, dans un corps humain, qui provoqueraient le rire de l'observateur qui les perçoit. Afin de développer davantage les conséquences de cette mécanique et du rire qui l'accompagne, citons la reformulation du concept bergsonien proposée par Vincent Simédoh dans sa thèse sur le rire :

En d'autres termes, c'est une raideur et un infléchissement de la vie dans la direction de la mécanique qui fait rire. L'imagination perçoit de l'inertie, de l'automatisme parce que dans ce fonctionnement, il y a une rupture avec ce qui est nécessaire pour bien s'adapter à la société et à la vie, d'où l'incongruité et le rire correcteur⁶³.

- 39 Cette reformulation introduit deux nouveaux aspects du concept bergsonien. D'une part, la notion d'incongruité de l'individu qui présente dans son corps des caractéristiques mécaniques de raideur et d'automatisme, et l'idée selon laquelle ces caractéristiques sont jugées contraires/inadéquates à une bonne adaptation en société. D'autre part, la dimension critique, rectificatrice du « rire correcteur » dont l'expression viendrait signifier cette inadéquation et réajuster les comportements. La

« cible » du rire correcteur serait alors l'individu évoquant de l'automatisme dans ses attitudes et ses mouvements.

- 40 Revenons maintenant à notre personnage et tentons de voir dans quelle mesure les gestes et attitudes de Maite correspondent au concept de mécanique plaquée sur du vivant. À première vue, il semble bien que les comportements de Maite aient quelque chose de mécanique, d'automatique, dans la mesure où elle reproduit et imite littéralement ceux de son modèle féminin, Selma⁶⁴. L'échec de certaines imitations (lorsqu'elle trébuche à cause de ses talons) révèle d'ailleurs bien le caractère figé, « plaqué » de ses gestes. Cependant, il nous reste à identifier la *nature* du rire chez Ana García Bergua, et, dans le cas d'un « rire correcteur », *savoir ce que le rire corrige*.

Le rire correcteur

- 41 Une interprétation possible – et en accord avec la thèse bergsonienne –, serait que l'observateur-lecteur décèle l'automatisme du comportement de Maite. Le rire du lecteur, qui naîtrait de la perception du caractère figé des comportements du personnage, exprimerait alors la conscience d'un décalage, d'une inadéquation entre ce comportement automatique et la vie dans la société – intrafictionnelle – dans laquelle Maite évolue. La cible du rire serait donc Maite, et le rire critique du lecteur corrigerait son inadéquation au monde qui l'entoure, un monde supposément plus souple et vivant, plus flexible et adaptable.
- 42 Or, si l'on perçoit bel et bien une certaine raideur, un certain automatisme dans le mimétisme du comportement de Maite, ces caractéristiques ne semblent pas inadaptées à la société qui l'entoure, loin s'en faut. Son imitation quelque peu figée des comportements « typiquement féminins » lui permettra d'obtenir une visibilité, d'acquérir un nouveau statut de femme désirable aux yeux des hommes. Loin d'être contreproductif ou inadapté, cet automatisme comportemental semble être nécessaire à une bonne intégration en société. Ainsi, les automatismes de gestes et de comportements de Maite et le succès qu'ils trouvent auprès d'autres personnages annulent le postulat bergsonien qui oppose mécanique et vivant, automatisme et expression naturelle des corps. Indéniablement présent dans les scènes mentionnées, le rire révélerait non pas l'inadéquation de l'automatisme du corps, mais plutôt la part d'artificialité, de raideur et d'automatisme des normes du genre qui régissent nos sociétés. Pour être une femme reconnue et acceptée socialement, il faut savoir reproduire de manière automatique, systématique et répétitive certains comportements considérés comme typiques du genre féminin et dictés par des modèles eux-mêmes artificiels. La stylisation du genre est intrinsèquement mécanique et artificielle et suppose de plus une *hétérotisation* du corps.
- 43 En suivant cette interprétation du concept de « mécanique plaquée sur du vivant » à la lumière du genre, nous pouvons nous demander *ce que corrige le rire* ? Et qui est la cible du rire ? Si dans la première interprétation – en accord avec la thèse bergsonienne – le lecteur-observateur se trouvait dans la position de destinataire du rire et s'amusait des maladresses du personnage féminin, la seconde interprétation suppose une redistribution des rôles autour de l'acte humoristique mis en texte par l'autrice. Cette dernière semble en effet tendre un miroir – quelque peu déformant ou grossissant – de notre société, et nous invite, par le biais des exagérations que permet la fiction, à voir la part d'automatisme dans nos comportements d'homme ou de femme, et à

comprendre « l'hétérosexualité comme étant simultanément un système obligatoire et une comédie intrinsèque, une constante parodie d'elle-même »⁶⁵. Ainsi, le lecteur serait à la fois destinataire et cible involontaire d'un rire correcteur dont l'objectif serait de nous faire prendre conscience du caractère mécanique et mimétique de nos comportements genrés.

Un « contrôle pop »

- 44 Princesse de contes de fée, preux chevalier, détective intrépide, ange du foyer : autant de figures issues de la culture populaire littéraire ou cinématographique qui modèlent les corps et les comportements masculins et féminins selon un moule très hétéronormatif et phallogénique. Le dernier exemple analysé, la star de cinéma Selma Borić, s'inscrit dans cette liste hétéroclite mais idéologiquement cohérente et révèle de manière emblématique ce que nous avons nommé avec Butler la « comédie du genre », la vacuité de ses modèles et sa mécanique imitative.
- 45 Pour conclure, nous proposerons une dernière lecture de la figure de l'actrice : certaines de ses caractéristiques et le cadre temporel intrafictionnel dans lequel elle exerce son influence suggère un tournant dans la gestion des identités de genre dans nos sociétés occidentales postmodernes. En effet, le corps de Selma, parce qu'il est doté de prothèses plastiques et cosmétiques, et parce qu'il est médiatique et public, serait un pur produit de ce que Beatriz Preciado appelle le « capitalisme pharmacopornographique »⁶⁶, dont l'objectif est « la gestion politique et technique du corps, du sexe et de l'identité » des individus. Bien après la société disciplinaire décrite par Foucault, cette vedette pop illustrerait alors un contrôle plus insidieux et séduisant, mais tout aussi limité et contraignant des identités de genre.

La question n'est plus seulement de punir les infractions sexuelles [...] mais de modifier leurs corps, en tant que plateformes vivantes d'organes, de flux, de neurotransmetteurs, de possibilités de connexion et d'agencements, pour en faire à la fois l'instrument, le support et l'effet d'un programme politique. Nous sommes certes toujours face à une forme de contrôle social, mais il s'agit ici d'un contrôle pop, un contrôle en mousse, multicolore, aux oreilles de Mickey et décolleté de Brigitte Bardot, par opposition au contrôle froid et disciplinaire du panoptique dépeint par Foucault⁶⁷.

BIBLIOGRAPHIE

Henri BERGSON, *Le Rire*, Paris, Quadrige/PUF, 1940.

Judith BUTLER, *Trouble dans le genre, Le féminisme et la subversion de l'identité*, (1990), Paris, La Découverte, 2006.

Ana CLAVEL, *Cuerpo naufrago*, México, Alfaguara, 2005.

Hervé DRÉVILLON, « Du guerrier au militaire », *Histoire de la virilité, 1. L'invention de la virilité. De l'antiquité aux Lumières*, Seuil, « Points Histoire » n°501, 2011.

« Entretien avec Jean-Paul Gabilliet », *Revue de recherche en civilisation américaine* [En ligne], 1 | 2009, (actualisé le 17 juin 2009) [consulté le 16 décembre 2019] <URL : <http://journals.openedition.org/rrca/173>>.

Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité I, La volonté de savoir* (1976), Paris, Gallimard, 2017.

Ana GARCÍA BERGUA, *La bomba de San José*, México, Era, 2012.

Soledad GONZÁLEZ MONTES y Julia TUÑÓN, *Familias y mujeres en México. Del modelo a la diversidad*, México, El Colegio de México y Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 1997.

Marie-José HANAÏ, « Retratos masculinos y femeninos en la obra de Ana García Bergua: complementariedad, inversión, transgresión », in Davy Desmas et Marie-Agnès Palaisi, *Tendencias disidentes y minoritarias de la prosa mexicana actual (1996-2016)*, Mare & Martin, 2018, p. 135-136.

Sandra LAUGIER, « L'éthique du care en trois subversions », *Multitudes*, 2010/3 (n°42), p. 112-125.

Jane Elizabeth LAVERY, *The Art of Ana Clavel, Ghosts, Urinals, Dolls, hadows and Outlaw Desires*, Oxford, Legenda (Studies in Hispanic and Lusophone Cultures, 6), 2015.

Pascal ORY, « 'Culture populaire', 'culture de masse' : une définition ou un préalable ? », É. Cohen, P. Goetschel, I. Martin et P. Ory. (éds.), *Dix ans d'histoire culturelle*, Presses de l'Esssib, 2011, p. 282-293.

Beatriz PRECIADO. « Biopolitique à l'ère du capitalisme pharmacopornographique », *Chimères*, vol. 74, n°3, 2010, p. 241-257.

Joan RIVIERE, « Womanliness as a Masquerade », *International Journal of Psychoanalysis*, n°10, 1929, p. 303-313. Citée et traduite par Isabelle ALFONSI, *Pour une esthétique de l'émancipation*, Paris, B42, col. culture, 2019.

Vincent SIMEDOH, *L'humour et l'ironie en littérature francophone subsaharienne. Des enjeux critiques à une poétique du rire.*, Peter Lang Inc. (éd.), 2011.

Georges VIGARELLO, (codir. avec Alain CORBIN et Jean-Jacques COURTINE), *Histoire de la virilité, 1. L'invention de la virilité. De l'Antiquité aux Lumières*, Seuil, « Points Histoire » n°501, 2011.

NOTES

1. L'œuvre de Bergua invite indéniablement à une réflexion sur les identités de genre, les rôles, valeurs et comportements masculins et féminins. Cependant, Marie-José Hanaï nous met en garde contre l'« illusion intentionnelle » : « Pero la novela de Ana García Bergua no es en absoluto un tratado sociológico, psicológico o feminista [...] ». Cf. Marie-José HANAÏ, « Retratos masculinos y femeninos en la obra de Ana García Bergua: complementariedad, inversión, transgresión », in Davy Desmas et Marie-Agnès Palaisi, *Tendencias disidentes y minoritarias de la prosa mexicana actual (1996-2016)*, Mare & Martin, 2018, p. 135-136.

2. Les concepts de "polyphonie" ou de "dialogisme", développés par Mikhaïl Bakhtine dans *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* (1970, traduction française), sont ambigus et sujets à de nombreuses interprétations. Voir aussi Thomas LAHUSEN, « Du 'dialogisme' et de la 'polyphonie' dans deux ouvrages russes des années soixante : Une semaine comme une autre de Natal'ja Baranskaja et Bilan préalable de Jurij Trifonov », *Revue des études slaves*, tome 58, fascicule 4, 1986, p. 563-584. Cependant, comme le souligne Thomas Lahusen dans son article, ces notions ont un point commun : elles « concernent une réalité fondamentale, celle de la présence de l'autre dans le discours, que ce dernier soit un monologue, un dialogue, un énoncé de la vie courante ou un

énoncé littéraire » (art. cit., p. 563). Or, la notion d'altérité est bien pertinente pour décrire la structure narrative de *La bomba de San José*, qui confronte alternativement les points de vue masculin et féminin. De plus, nous affirmons le caractère polyphonique du roman de Bergua dans la mesure où il présente une « coexistence de voix » : une diversité et pluralité de voix au sein du roman, et au sein d'un même sujet énonciateur. Précisons enfin que l'interaction verbale joue sur différents niveaux de « réalité », les discours émanant d'entités tantôt intradiégétiques (les différents personnages), tantôt extra-fictionnelles (les références à différents éléments de la culture populaire occidentale, littéraire ou cinématographique). Pour une définition plus complète et une réflexion sur ces concepts bakhtiniens.

3. Marie-José Hanaï dégage une autre valeur de la polyphonie et l'identifie comme « uno de los recursos narrativos principales de Ana García Bergua para explotar las potencialidades de personajes acallados y subordinados [...] ». Marie-José HANAÏ, art. cit., p. 121.

4. Jean-Paul Gabilliet souligne la difficulté de définir cette notion et signale notamment les subtiles nuances qu'impliquent les différences taxonomiques entre « culture populaire » et « *popular culture* », qui ne supposent pas les mêmes réalités dans un contexte français ou nord-américain. Malgré les inconvénients de la suivante catégorisation, il suggère cependant une possible opposition entre « culture populaire » et « culture des élites ». « La notion de 'culture populaire' en débat. Entretien avec Jean-Paul Gabilliet », *Revue de recherche en civilisation américaine* [En ligne], 1 | 2009, (actualisé le 17 juin 2009) [consulté le 16 décembre 2019] <URL : <http://journals.openedition.org/rrca/173>>.

Pascal Ory analyse quant à lui la proximité conceptuelle et les nuances entre « culture populaire » et « culture de masse ». cf. Pascal ORY, « 'Culture populaire', 'culture de masse' : une définition ou un préalable ? », É. Cohen, P. Goetschel, I. Martin et P. Ory. (éds.), *Dix ans d'histoire culturelle*, Presses de l'Enssib, 2011, p. 282-293. N'étant ni sociologue ni spécialiste de l'histoire culturelle, nous pouvons retenir dans le cadre de cet article les critères de définition suivants : la « culture populaire » renverrait à des productions non issues de la culture universitaire ou d'élite, diffusées massivement grâce aux nouvelles technologies de la communication (mais qui peuvent être antérieures à ces dernières), réjouissant une large frange de la population ciblée.

5. Ana GARCÍA BERGUA, *La bomba de San José*, México, Era, 2012, p. 12.

6. *Ibid.*, p. 11.

7. *Ibid.*, p. 12.

8. Les activités et pensées associées au personnage féminin correspondent à la notion anglo-saxonne de « *care* », qui désigne des « attitudes morales de souci des autres, d'attention, ou encore des pratiques de soin à autrui et de services domestiques quotidiens », autant de tâches et de pratiques traditionnellement féminines. Si certaines féministes tentent de revaloriser moralement et politiquement les activités liées au soin en questionnant cette « division du travail moral » (cf. Sandra LAUGIER, « L'éthique du care en trois subversions », *Multitudes*, 2010/3 (n°42), p. 112-125), les chapitres consacrés à Maïte dans le roman soulignent davantage le manque de liberté et de perspective que cet état de fait suppose pour la femme.

9. *La bomba*, op. cit., p. 12.

10. Ce premier point semble illustrer la conviction de Judith Butler selon laquelle « l'identité est un effet de pratiques discursives », renvoyant au concept de performativité linguistique. Judith BUTLER, *Trouble dans le genre, Le féminisme et la subversion de l'identité*, (1990), Paris, La Découverte, 2006, p. 85. La théoricienne *queer* développe également une interprétation théâtrale de la performativité, qui nous intéressera par la suite pour comprendre le rapport d'imitation entre Maïte et Selma.

11. *La bomba*, op. cit., p. 32-33.

12. Pour reprendre la terminologie foucauldienne. cf. Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité I, La volonté de savoir* (1976), Gallimard, 2017. Dans le roman, apparaissent clairement deux instances discursives régulant les identités de genre, les comportements sociaux et sexuels des individus en

fonction de leur sexe : la famille et la culture populaire. La première est plus clairement répressive, rigide, prohibitive. La seconde plus insidieuse, ne reposant pas sur la répression mais sur l'incitation à travers des modèles séduisants. Nous nous pencherons exclusivement sur ce deuxième canal régulateur, dont le côté « pop » nous invite à écarter « l'hypothèse répressive » – en accord avec Foucault – sans pour autant négliger l'efficacité coercitive de ce dispositif culturel polymorphe.

13. « Le populaire joue un rôle particulièrement important dans la vie de nombreux personnages [...] il sert à exprimer leur vision de l'amour idéal ». Nous traduisons les citations anglaises. Jane Elizabeth LAVERY, *The Art of Ana Clavel, Ghosts, Urinals, Dolls, hadows and Outlaw Desires*, Oxford, Legenda (Studies in Hispanic and Lusophone Cultures, 6), 2015, p. 20.

14. « Tandis que l'imaginaire/la fiction offre une échappatoire sentimentale et émotionnelle aux personnages, leurs notions de l'amour et de l'existence issues des contes de fées contrastent radicalement avec la terne monotonie de leurs vies, un décalage que Clavel illustre à travers l'usage de l'humour et de l'ironie. » *Id.*

15. « [...] les histoires dévoilent la manière dont la culture de masse peut perpétuer les stéréotypes de sexe et de genre ». *Id.*

16. Corín Tellado (1927-2009) est une autrice espagnole très populaire et extrêmement prolifique, connue pour ses *novelas rosas*, qui ont eu un grand succès en Amérique latine et qui ont inspiré de nombreuses *telenovelas*.

17. « Hojeé las novelas que vendía mi tía en un mueble apartado, tantas de ellas de Corín Tellado, porque a muchas clientas les gustaban [...] », *La bomba, op. cit.*, p. 99.

18. *Ibid.*, p. 100-101.

19. *Ibid.*, p. 147.

20. Nous proposons cette haplogogie « *madresposas* » après la lecture de l'ouvrage suivant, qui questionne le modèle familial conjugal et nucléaire comme modèle unique et selon lequel les femmes sont avant tout « *madres y esposas* ». Soledad GONZÁLEZ MONTES y Julia TUÑÓN, *Familias y mujeres en México. Del modelo a la diversidad*, México, El Colegio de México y Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 1997.

21. *La bomba, op. cit.*, p. 46.

22. *Ibid.*, p. 60.

23. *Ibid.*, p. 61 et 64.

24. Répondant ainsi à cette exigence virile primordiale, puisque comme le rappelle Maurice Sartre, dès l'Antiquité grecque, la « [...] virilité consiste d'abord à satisfaire son désir. » Maurice SARTRE, « Virilités grecques », Georges VIGARELLO, (codir. avec Alain CORBIN et Jean-Jacques COURTINE), *Histoire de la virilité, 1. L'invention de la virilité. De l'antiquité aux Lumières*, Seuil, « Points Histoire » n°501, 2011, p. 45.

25. *La bomba, op. cit.*, p. 60 et 61.

26. La référence au modèle chevaleresque et l'idée d'une répartition des rôles masculin/féminin d'après l'opposition actif/passif, nous permet un nouveau rapprochement avec Ana Clavel. Dans *Cuerpo naufrago*, le personnage d'Antonia résume ces schémas binaires et souligne à quel point ils imprègnent les mentalités et impriment la langue même : « “Vaya, de modo que en vez de ser rescatada he de ser yo la que rescate. ¿Será posible que los hombres crean que tienen el deber de salvar a alguien?” [...] pronto reconoció que [...] siempre había esperado ser salvada, elegida, rescatada, vista, apreciada, descubierta, en un uso irracional y desmesurado de la voz pasiva. » Ana CLAVEL, *Cuerpo naufrago*, México, Alfaguara, 2005, p. 27.

27. *La bomba, op. cit.*, p. 192.

28. *Ibid.*, p. 61. « Cuando abrí los ojos, estaba tirado en la banqueta frente al hotel y me habían quitado el saco y la billetera. Me dolían la cabeza y los párpados. Tenía muy lastimada la espalda, la rodilla raspada. »

29. Par exemple, la fin du chapitre IV, « *De lo que sucedió a nuestro caballero cuando salió de la venta* », où Don Quichotte, juste après sa prise d'arme, finit roué de coups et gisant dans un fossé.
30. Hervé DRÉVILLON, « Du guerrier au militaire », *Histoire de la virilité*, *op. cit.*, p. 296.
31. *La bomba*, *op. cit.*, p. 115. Notons la récurrence du référent interfictionnel des contes de fées d'un chapitre à l'autre, la comparaison d'Hugo « la mantenía como a una princesa » renvoyant à celle faite par Maite au début du roman « esperé y esperé, como las princesas de los cuentos », p. 12.
32. *Ibid.*, p. 14.
33. *Ibid.*, p. 51.
34. *Ibid.*, p. 52.
35. Le psittacisme d'Hugo est flagrant à travers la répétition : « *como decía... Y también, como decía...* ».
36. Rappelons que, s'il n'existe pas de modèle féminin unique et invariable, l'archétype féminin dont il sera question s'inscrit dans le contexte intrafictionnel de la bourgeoisie *capitalina* des années 60, influencée par des modèles européens et nord-américains.
37. *La bomba*, *op. cit.*, p. 11 et 13. Nous soulignons.
38. *Ibid.*, p. 12, 13 et 15.
39. Cf. *Ibid.* p. 134, quand Hugo se rend dans les Estudios América, sur les décors de tournage, et s'exclame : « ¡con que ése era, *en realidad*, su mundo ! ». Voir le double niveau de lecture de la locution « *en realidad* » et la possible dimension ironique qu'elle renferme, étant donné que le monde qu'Hugo découvre se caractérise entièrement par la fiction, l'apparence, le masque... tout le contraire de ce que l'on considère être la « réalité ».
40. *Ibid.*, p. 13.
41. Voir la citation précédemment commentée : « [...] se soltó el cabello -tenía una melena divina, como de leona, teñida de rubio muy claro- [...] », *Id.*
42. *Ibid.*, p. 17 et 26. Les perruques de Selma réapparaîtront d'ailleurs à plusieurs reprises dans le roman, et la transmission du postiche initiera (non sans ironie) le processus de féminisation de Maite.
43. *Ibid.*, p. 24 et 25.
44. *Ibid.*, p. 252 et 254.
45. *Ibid.* p. 255. « [...] presencié incluso el cambio de una Selma a otra de pelo pintado y su sola figura me empezó a parecer monstruosa, una pesadilla ».
46. Le motif du clonage, l'image de pantin au masque horrifiant, celle d'un monstre ou d'une créature hybride aux membres dépareillés évoquant un Frankenstein féminin, renvoient aux films fantastiques, d'épouvante/ d'horreur ou aux films de zombies de série Z.
47. Par exemple, le fait que les sosies/clones recrutés ressemblent de moins en moins au modèle original, au point qu'ils finissent par ne plus avoir la même couleur de peau ! : « A la semana ya era una de plano morenaza. »
48. *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 16.
49. *Ibid.*, p. 17. (préface d'Eric FASSIN).
50. Joan RIVIERE, « Womanliness as a Masquerade », *International Journal of Psychoanalysis*, n°10, 1929, p. 303-313. Citée et traduite par Isabelle ALFONSI, *Pour une esthétique de l'émancipation*, Paris, B42, col. culture, 2019, p. 41.
51. *The art of Ana Clavel*, *op. cit.*, p. 22.
52. *La bomba*, *op. cit.*, p. 27.
53. « En el colmo de las compras, Selma y yo peleamos por ver quién se quedaba con el suéter rosa de cuello de ojal que al final ninguna compró. » *Ibid.*, p. 32 et 33.
54. *Ibid.*, p. 83.
55. *Id.*
56. *Ibid.*, p. 69.

57. *Ibid.*, p. 84.
58. *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 96. « le genre n'est pas notre essence, qui se révélerait dans nos pratiques ; ce sont les pratiques du corps dont la répétition institue le genre. » *Ibid.*, p. 14.
59. *Ibid.*, p. 109.
60. *La bomba*, *op. cit.*, p. 17.
61. *Ibid.*, p. 53.
62. « Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps fait penser à une simple mécanique ». Henri BERGSON, *Le Rire*, Paris, Quadrige/PUF, 1940, p. 22 et 23.
63. Vincent SIMEDO, *L'humour et l'ironie en littérature francophone subsaharienne. Des enjeux critiques à une poétique du rire.*, Peter Lang Inc.(éd.), 2011, p. 9.
64. *La bomba*, *op. cit.*, p. 111 : « [...] hice algo que recordaba haber visto hacer a Selma ».
65. *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 239.
66. Beatriz PRECIADO. « Biopolitique à l'ère du capitalisme pharmacopornographique », *Chimères*, vol. 74, n°3, 2010, p. 241-257.
67. *Ibid.*, p. 255.

RÉSUMÉS

Dans *La bomba de San José* (2012), le dispositif narratif de type polyphonique et la focalisation interne soulignent les multiples frontières du masculin et du féminin et révèlent l'omniprésence de la culture populaire ainsi que son influence sur les consciences des personnages. En analysant les références à la « *novela rosa* », aux romans noirs, aux films de « série Z » et autres fictions issues de la culture pop, nous tenterons de montrer comment cette dernière imprègne les esprits et détermine les identités de genre. Mais le jeu de contraste humoristique entre l'idéal véhiculé par certaines productions romanesques ou cinématographiques et la « réalité » des personnages nous invitera à considérer le référent fictionnel à la fois comme un puissant ressort comique et comme un miroir critique d'une société guidée par les stéréotypes de genre.

In *La bomba de San José* (2012), the polyphonic type of the narrative pattern and the internal focalization underline the multiple barriers between males and females revealing the omnipresence of popular culture as well as its influences on the characters' consciences. Through the analysis of the references to "novela rosa", to dark thrillers, to "Z-rated" films and other fictional works emanating from pop culture, we shall try to demonstrate how the latter impregnates the spirits and defines gender identities. But the humorous contrast effects between the ideal conveyed by certain novelistic or cinematographic productions and the "genuineness" of the characters will lead us to consider the fictional element as a powerful comical incentive as well as a critical mirror of a gender stereotypes driven society.

INDEX

Mots-clés : culture pop, polyphonie, féminité, masculinité, artificialité, mimétique

Keywords : pop culture, polyphony, femininity, masculinity, artificiality, imitation

AUTEUR

PAULINE DOUCET

Université de Rouen Normandie