

LA PARATOPIE ET LE GENRE DANS LA LITTÉRATURE URUGUAYENNE : L'EXEMPLE DE DELMIRA AGUSTINI

María José BRUÑA
Université de Neuchâtel

*N'étant pas photographe, je n'ai à ma disposition que deux expériences :
celle du sujet regardé et celle du sujet regardant.
Roland Barthes, La chambre claire*

La réflexion sur les logiques et les dynamiques « de situation » entre la littérature et la société est fort complexe (BOURDIEU, 1993) et les difficultés se multiplient au moment d'examiner attentivement les rapports entre femme-artiste, femme-écrivain et environnement social. En outre, si cette tâche se révèle compliquée et représente un défi intellectuel dans le présent, elle devient téméraire lorsque l'exercice porte sur la littérature et la société du début du XXe siècle.

Le théoricien Dominique Maingueneau guidera notre exploration et notre tentative d'identification de l'espace de la création et de ses alentours conceptuels. Je propose donc, pour commencer, une citation de Maingueneau où l'exclusion historique du composant « femme-créatrice » n'est pas gratuite, car l'élimination du genre est un fait stratégique toujours suggestif et significatif:

La confrontation de l'Homme et de la femme est en réalité inséparable de la constitution de l'Artiste, leur drame inséparable de celui de la création esthétique. En lieu et place du couple formé par l'Homme et la Femme, c'est désormais à un triangle que nous sommes renvoyés, celui que forment l'Artiste, l'Homme et la Femme. Le surgissement de la femme fatale dans le monde de l'Homme est inséparable du surgissement de l'oeuvre dans le monde : en élaborant ses spectacles de mort, l'Artiste construit aussi l'espace qui lui permet de se constituer comme Auteur. (MAINGUENEAU, 1999 : 88)

Selon une autre affirmation du même auteur, dans l'essai intitulé *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation* (2004), il y a toujours une sorte de phénomène dialogique, une interaction entre l'auteur et le contexte parce que le créateur génère ses propres conditions de production au fur et à mesure qu'il est, paradoxalement, dépendant de ces mêmes conditions: « l'écrivain est quelqu'un qui n'a pas lieu d'être [dans les deux sens de la locution] et qui doit construire le territoire de son oeuvre à travers cette faille même. [Son] énonciation se constitue à travers l'impossibilité de s'assigner une véritable place » (MAINGUENEAU, 2004 : 84).

La notion de « paratopie créatrice », que nous venons de définir, implique bien sûr un tournant épistémologique dans les études littéraires en général, mais offre aussi de très intéressantes implications de genre. Notre étude vise ainsi à analyser la proposition théorique de Maingueneau et à essayer de l'élargir, l'enrichir et la mettre en question en considérant les rapports littérature-société chez une auteure marginale, notamment à cause de sa féminité. Les particularités de cette interaction socio-littéraire sont évidentes chez Delmira Agustini (1886-1914), poète uruguayenne qui ouvre la modernité artistique en Amérique du Sud. De fait, elle constitue un « exemple paratopique paradigmatique » en raison de la construction non-

hégémonique de trois possibilités d'espace littéraire autour d'elle. Premièrement, elle est marginale à cause de son sexe ; ensuite, elle vit dans une époque instable et tendue suite au changement des mentalités de la fin du siècle ; enfin, son pays, l'Uruguay, s'efforce de refléter les structures économiques et culturelles européennes sans encore y parvenir.

Il est donc légitime de soutenir la thèse que Delmira Agustini représente cet extraordinaire désir d'inscription ou d'inclusion dans un champ littéraire. Toutefois, malgré tous les efforts de l'auteure, cette inclusion ne peut être que marginale, frontalière et délicate. Sa position est bien éloignée du centre symbolique configuré par le cercle littéraire à la mode à Montevideo, la « Generación del 900 » (Herrera y Reissig, Rodó), ou de la tendance « modernista » qui fait florès sur tout le continent (Darío, Lugones, Nervo). Il s'agit de mouvements, de dialogues et de cercles littéraires éminemment masculins où elle ne trouve évidemment pas sa place : « La Femme se tient dans un 'non-lieu' que l'Homme s'efforce de penser sur le mode d'un espace 'naturel' où l'on serait nécessairement quelque part et à une distance mesurable de toute chose » (MAINGUENEAU, 1999 : 73). Malgré toutes ces complications, Agustini est tout à fait consciente que ce qui lui permet de résoudre l'absence d'espace paratopique est la figure de l'autre, de cet « autre » lecteur ou spectateur social. Agustini crée ainsi ses propres conditions de production littéraire en même temps qu'elle se voit limitée par elles : « Faire oeuvre c'est d'un seul mouvement produire une œuvre et construire par là même les conditions qui permettent de la produire » (MAINGUENEAU, 2004 : 86).

Dans cette perspective, il faut savoir qu'à partir du Romantisme, la condition de l'artiste change et son image commence également à désigner et souligner une singularité de caractère, une personnalité hors du commun, voire parfois fantasmée, éloignée de la raison. Le poète révèle son génie au travers de la recherche de continuité entre sa vie et son écriture, ce qui le pousse à incarner ses propres vers d'une manière héroïque -Byron- ou tragique -Hölderlin-. Néanmoins, il est important de considérer que l'oeuvre ne reflète pas la vie *stricto sensu* et que c'est plutôt cette dernière qui essaie d'imiter l'Art. L'expérience originale est ainsi créée par le poème, comme l'affirme Rubén Darío dans son essai *Los raros* (DARÍO, 1896).

La femme-artiste de la fin du siècle a donc très rarement la possibilité d'une vie contrevenante ou différente. Ses vers ne peuvent presque jamais être vécus comme une expérience dissidente. Voilà la raison de la présence obsédante de deux attitudes chez la femme-artiste, incroyablement répandues au cours de la Modernité: la masculinisation ou l'androgynie d'un côté et la dénommée « dynamique des exceptions » de l'autre. De façon globale, la femme commence à s'approcher de la création avec une attitude notoirement masculine et elle essaie de s'installer dans les modèles préexistants tout en luttant pour une « chambre à elle ». Assumer ce rôle est ambigu dans la perspective de la sexualité. L'ambiguïté est voulue, sans naïveté, parce que la dissociation entre ce qui est strictement féminin, c'est-à-dire les images héritées de la « femme fatale » et la « donna angelicata », et l'élément masculin suppose la possibilité d'une jouissance, bien que partielle, du pouvoir ou du prestige associés au masculin. Les conséquences de cette imitation des structures, schémas et attitudes masculines ne tardent pas: le décalage, la parodie, l'éclatement ou la fragmentation du sujet créateur féminin font leur apparition. En outre, un sentiment évident de frustration s'installe. Malgré tout, quand les femmes arrivent à dépasser les obstacles mentionnés, la connaissance de soi et le talent personnel brillent chez elles d'une façon éblouissante. Le deuxième schéma fixe qui s'applique à la femme, celui de la « dynamique des exceptions », est bien exemplifié par Paul Verlaine. En effet, l'apologie de la femme-

écrivain comme une « exception » remarquable au sein de la société, qui implique aussi la négation d'un espace virtuel de liberté et création, est très présente dans la deuxième série des *Poètes maudits*. Parue en 1888, l'anthologie de Verlaine inclut Marceline Desbordes-Valmore avec un désir de provocation évident. Il ne faut pas oublier que l'anthologie est un des instruments qui servent par excellence à établir le canon, habituellement masculin et non pas féminin. Verlaine doit alors justifier la présence de l'auteure et il le fait en nommant les principales femmes-écrivains de l'histoire littéraire dans une généalogie qui va de Safo à Santa Teresa, en passant par George Sand. Darío constitue un autre exemple de la « dynamique des exceptions », comme nous l'avons déjà mentionné. Dans *Los raros* apparaît l'auteure française Rachilde, mais Darío n'omet pas d'indiquer que son œuvre est de nature « curieuse », « perturbatrice » et même « dangereuse ».

Pour en revenir à la situation de l'Uruguay à la fin du XIXe siècle, on découvre l'existence de femmes écrivaines comme María Eugenia Vaz Ferreira ou Delmira Agustini. Elles sont alors considérées comme atypiques et exceptionnelles. L'écriture est, chez la femme, perçue comme un acte de provocation ou d'orgueil, toléré uniquement lorsqu'il est conceptualisé, transformé en objet décoratif et superflu, ou considéré comme un phénomène rare et inédit. Les poèmes de Vaz Ferreira ou d'Agustini sont cependant trop inquiétants pour être réduits à cela.

Nous allons ainsi analyser la façon dont Delmira Agustini crée ses propres conditions de production et d'édition, d'abord d'un point de vue social ou vital, et ensuite littéraire ou métaphorique, en écartant toujours avec soin les interprétations biographistes et immanentes.

Pour commencer, le premier point que je tenterai d'approfondir est l'existence, chez Delmira Agustini, de deux tendances fondamentales propres à la recherche d'un espace vital comme artiste féminine: 1) sa facette d'actrice et d'« actante sociale marginale » et 2) la création de son image au moyen de la photographie. L'hésitation, le doute et l'oscillation entre les modèles conventionnels établis et les figures plus atypiques sont caractéristiques des deux domaines. L'auteure joue de façon presque abusive avec l'exclusion et l'appartenance, la marginalité et le canon, la provocation et l'attitude conventionnelle. Quant à son œuvre dans un sens strict, la recherche d'un espace « paratopique » se caractérise par un constant va-et-vient entre les figures de la sorcière, la princesse, la muse, le cygne, le sphinx, la bête sauvage, l'artiste et différentes créatures issues d'un univers grotesque-monstrueux. L'instabilité constitue malheureusement son signe distinctif et son destin, comme c'est d'ailleurs le cas pour d'autres femmes-écrivains, à l'image d'Alejandra Pizarnik, dont la poésie est analysée, dans ce numéro de *Lectures du genre*, par Mariana di Cío.

Notre auteur doit donc lutter sur les deux fronts : l'axe social ou institutionnel et la pratique littéraire, deux domaines à l'évidence intimement liés, et qui tracent le chemin d'une progressive insertion dans un champ littéraire éminemment masculin. Il s'agit d'une transition paradigmatique, qui va d'une position parasitaire vers une localisation partiellement émancipée. Puisque Delmira Agustini n'a pas accès, malgré son appartenance à la classe bourgeoise, aux cercles intellectuels de prestige, elle crée autour d'elle un intéressant groupuscule « excentrique », constitué par des *outsiders* tels qu'André Giot de Badet ou Ángel Falco. Ensemble, ils projettent d'écrire des pièces de théâtre et fréquentent le théâtre Solís.

Le fait que les femmes de cette période-là, les intellectuelles bourgeoises ne puissent pas aller dans un café ou marcher toutes seules dans la rue illustre à quel point elles sont

exclues de la ville et des contacts culturels et affectifs, moteurs fondamentaux et indiscutables motivations pour les écrivains masculins. Carina Blixen fait référence d'une manière très lucide à ces circonstances et ces enjeux dans son essai *El desván del Novecientos. Mujeres solas* (BLIXEN, 2002). Cependant, il est évident que la construction et la recherche de modèles alternatifs pour survivre dans la différence a besoin d'un certain esprit de groupe et du partage au sujet des contre-modèles, de la contre-culture. Delmira, telle une Éléonore Duse ou une Sara Bernard, devient même une actrice occasionnelle ; elle trouve ainsi une opportunité de s'exprimer, de se déguiser et de satisfaire son besoin de jeux et de masques. Une fois encore, l'ambiguïté caractérise cette situation. La femme-actrice occupe un espace qui lui est attribué en tant que femme-objet, mais elle jouit tout de même d'un certain pouvoir sur scène. Les actrices sont en effet, à cette époque-là, mythifiées, virilisées et utilisées comme symbole et image de la femme de pouvoir, naturellement agressive. La place de l'actrice est donc parfaite pour articuler la notion de « femme fatale » qui domine, de Moreau à D'Annunzio. Malgré tout, cela n'empêche pas l'image d'une féminité versatile, forte et énigmatique, d'incorporer d'autres modèles :

Esta escena emblemática de la guerra de sexos: Ella-inmensa frente a ellos-rebaño, puede declinarse en un modo menos dramático. En efecto, puede verse en esto la hiperbolización de la situación teatral que yergue a la mujer en escena, única frente a un auditorio masculino, ella magnificada por su posición dominante e iluminadora, ellos, en filas apretadas, mirándola en la sombra; la actriz, la cantante, la bailarina y su público. (DOTTI-ORSINI, 1996 : 42)

Agustini, elle, déclare sa satisfaction d'appartenir à cet espace ou communauté intellectuelle privilégiée, configurée par le couple homosexuel Giot de Badet-Falcó, comme s'il s'agissait d'une sorte de compensation de l'impossible accès à d'autres espaces culturels de Montevideo. Agustini dévoile, en compagnie de ses deux amis, sa face la plus amusante, ludique, imaginative, curieuse et avide de lectures et d'expériences. Elle est une femme moderne qui écrit des articles sur la mode dans la presse quotidienne, qui pose avec de nouvelles robes provocantes, etc... Elle est bien loin de l'image que la critique littéraire veut projeter d'elle, comme une femme presque mystique, isolée, comme une muse solitaire. J'insiste ainsi sur la conscience qu'a Delmira Agustini de son rôle de créatrice et d'intellectuelle, un rôle compliqué mais parfaitement assumé et même interprété en toute connaissance de cause. Delmira se voit attribuer plusieurs masques mais elle sait très bien en jouer : bonne enfant, tendre fiancée, écrivaine qui n'arrive pas à comprendre ce qu'elle crée, voyante. Elle accepte ces figurations, les réaffirmant parfois, les rejetant ou les transformant à d'autres occasions. Elle vit en les entremêlant. Ainsi, dans les photographies, deuxième domaine qui traduit sa recherche d'identité intellectuelle, on la contemple habillée à l'orientale, les cheveux parsemés de fleurs, ou on la voit dans un tour de force intéressant, très élégante, avec un chapeau insolite, ou concentrée sur sa lecture. Il est clair qu'Agustini perçoit bien le double sens de ces photos ; elle sait qu'elle se meut dans un univers dangereux et plein de contradictions, puisqu'elle est reconnue comme artiste en même temps qu'elle n'est qu'un « fétiche » érotique pour la gent masculine. Une image extérieure séduisante est un passeport pour la célébrité, car elle suppose l'acceptation parmi les intellectuels, les écrivains, les philosophes et les artistes. Il s'agit d'un moyen de convaincre de l'intérêt et de la qualité de son œuvre. Même si Agustini se rend compte des malentendus et des interprétations erronées que peuvent susciter ces images, même si elle connaît les dangers de la lecture de son corps symbolique de femme parallèlement à la considération de son esprit créateur (« la candorosa niña », « la Nena », « la virgencita de carne »), il est possible de penser qu'elle souhaite fomenter la polémique à cause de la reconnaissance qu'elle peut obtenir en échange. En effet, il ne nous échappe pas qu'il y a une certaine hésitation dans le jeu, comme nous l'avons déjà

dit, et il est même possible d'apercevoir une évolution dans cette recherche personnelle. Agustini passe du travestissement ludique, de la masculinisation exagérée des premières photos ou de l'image de la muse offerte au choix d'un corps presque nu, exempt d'ornements, totalement dépouillé de marques masculines ou féminines. Il s'agit d'un corps ambigu dont la seule caractéristique notable est l'action qu'il accomplit : l'acte de la lecture (BRUÑA, 2005 : 89-119). Nous observerons une évolution similaire dans la création poétique de Delmira Agustini.

Pour conclure, le « dandysme féminin » que pratique Agustini implique un déplacement, un mouvement et un décalage radical par rapport aux rôles habituels de la femme, ce qui a dû, sans aucun doute, provoquer un terrible conflit dans son esprit. L'angoisse et la douleur d'un tel conflit se manifestent clairement dans son écriture. Maingueneau affirme qu'« un texte est une empreinte d'un discours dont la parole est mise en scène, mise en discours » (MAINGUENEAU, 2004 : 95). Selon ce raisonnement, il existe un deuxième terrain, celui de la création, où l'écrivaine utilise ses masques comme un dispositif permettant de se cacher, mais aussi comme une façon de « faire du théâtre » qui a pour but de se trouver elle-même. La poétesse est à la recherche de son espace malgré l'intuition de la non-existence :

L'existence sociale de la littérature suppose en même temps l'impossibilité de se clore sur soi et l'impossibilité de se confondre avec la société « ordinaire », la nécessité de jouer de et dans cet « entre-deux » (MAINGUENEAU, 2004 : 72).

La poésie d'Agustini révèle une extraordinaire capacité d'assimilation et d'imitation des modèles préexistants, mais aussi de transformation radicale du langage et des techniques, parce qu'elle resémantise les codes et surtout les icônes féminines du « Modernismo », produisant ainsi une déstabilisation des stéréotypes. Son écriture introduit peu à peu un « je » d'auteur qui se constitue comme sujet parlant et qui formule sa propre subjectivité. Un élément devient alors caractéristique du discours d'Agustini : la tension constante entre divers modèles et la difficulté à jouir d'un espace personnel. Analysons quelques exemples.

Dans les premières compositions poétiques, sa voix adopte celle des personnages conventionnels de la féminité. La cruauté de la femme fatale y est ainsi fréquente: « En mis sueños de amor, yo soy serpiente » (AGUSTINI, 1992 : 294). À partir des fantasmes masculins, elle construit petit à petit une voix qui s'autorise elle-même et qui exprime son seul désir. Par contre, dans « Fiera de amor », la voix lyrique s'identifie à l'image d'une femme statique, parasitaire de l'homme, dans le but de la parodier et la remodeler : « Perenne mi deseo en el tronco de piedra / Ha quedado prendida como sangrienta hiedra » (AGUSTINI, 1992 : 248). Après avoir dévoré l'autre, cette voix devient plus forte et possède un élan vital extraordinaire : « No hay manjar que más tiente, no hay más grato sabor » (AGUSTINI, 1992 : 248). Dans « El vampiro », on aperçoit le même plaisir né de la condition parasitaire. Le sujet poétique se présente comme un être affamé, dévoreur, pleinement identifié à son désir et qui a besoin de dévorer l'autre : « Y expresé más traidora, dulcemente / tu corazón herido mortalmente » (AGUSTINI, 1992 : 186). Les derniers vers de ces poèmes, tant de « Fiera de amor », que de « Visión », sont anti-climatiques. L'expectative du sujet aboutit paradoxalement à une immense frustration et se dissout parmi les ombres, au sein du « non lieu » permanent signalé par Maingueneau. L'effort pour s'identifier à la figure opposée de la « femme fatale », à celle de la fée, la muse ou la princesse, est bien plus grand pour le sujet poétique. C'est pourquoi ces images-là apparaissent toujours, élément fort éloquent, à la deuxième personne grammaticale : « Yo adoro a esa musa, la musa suprema / Del alma y los ojos color de ceniza » (AGUSTINI, 1992 : 116) ou encore : « El hada color de rosa que charla

como un bulbul, / A mi palacio una aurora llegó en un carro brillante, / esparciendo por mis salas un perfume de Stanbul » (AGUSTINI, 1992 : 110). Les exemples sont nombreux, mais l'auteure préfère presque toujours s'identifier à tout ce qui est marginal, maudit, différent, ainsi qu'à l'artiste masculin qui attend la visite de la fée, de la muse ou de la princesse, plutôt qu'aux images féminines éthérées elles-mêmes. En somme, Agustini assume les images de la muse et de la femme fatale, mais elle transforme le lieu de l'énonciation. Le sujet poétique donne un autre sens aux métaphores de la féminité, qu'il redouble ou brise en petits morceaux, au point d'arriver à une esthétique du grotesque, du monstrueux ou du sinistre qui déstabilise les représentations du masculin et du féminin. On passe alors de la femme fatale aux champignons géants, aux larves, aux statues animées, aux formes et aux lumières indéfinies, aux vampires. Il est difficile d'attribuer un genre au « tu » des derniers poèmes d'Agustini, mais, par contre, il se produit une progressive chosification de la figure masculine, qui se mue en être ambigu, androgyne ou indéfini. La lumière, par exemple, cesse d'être le symbole de l'élément féminin pour représenter l'élément masculin : « Tu forma fue una mancha de luz y de blancura » (AGUSTINI, 1992 : 168).

Le masculin commence alors à incarner ce qui est indéfini, instable, fluctuant entre la vie et la mort - « l'inquiétante étrangeté » de Freud - : « En mi alcoba agrandada de soledad y miedo / Taciturno a mi lado apareciste / Como a un hongo gigante, muerto y vivo / brotado en los rincones de la noche » (AGUSTINI, 1992 : 236).

Le monstre constitue donc un troisième élément qui complique l'ordre binaire en produisant une crise entre les catégories de l'homme et de la femme. Ce qui est macabre, voire même abject, privilégie alors la transgression tout en préservant une identité créatrice pour le sujet féminin. L'identification avec le monstrueux à travers l'image d'une gestation aberrante –plus que fréquente chez Agustini—souligne une perte du contrôle masculin dans le domaine de la création. L'espace poétique d'Agustini se libère progressivement des fées et des femmes fatales pour être graduellement habité par une faune macabre et agénérique composée d'araignées, de vers, de serpents, de hiboux et d'autres obscurs animaux. À travers l'obscur, Agustini essaie d'échapper à une identité féminine réductrice ; elle se situe dans l'interstice du doute, entre « déesses » et « monstres ». Le sinistre et le maudit, j'insiste, permettent de libérer le corps, le langage et la tradition poétique réprimés. Il s'agit donc de « dire le corps réprimé » et d'en dénoncer la fragmentation. Les *leit motifs* qui se répètent chez Agustini et qui appartiennent à la sphère du féminin, comme la maternité, la passivité dans le rapport sexuel, le corps qui se confond avec la nature, sont transformés par l'imagination sinistre en éléments subversifs tout à fait nouveaux. Ils supposent le retour de ce qui est interdit dans le langage, l'émergence d'un dysphémisme permettant la configuration d'une nouvelle identité. Voyons à ce propos le poème « La ruptura », tiré de *Los cálices vacíos* (AGUSTINI, 1992 : 235), qui reflète ce désir de se séparer d'une tradition littéraire exclusivement masculine et de rechercher un style original et unique.

Une interprétation idéologique des mécanismes internes qui régissent l'écriture de Delmira Agustini, inspirée des Études de Genre ou des Études Postcoloniales, s'avérerait ici très intéressante et pertinente. Sur ce point, nous ne partageons pas l'idée que les théories critiques mentionnées perpétuent des notions conservatrices et des conceptions traditionnelles. Au-delà de cette divergence, nous estimons que les vers d'Agustini sont potentiellement révélateurs et contestataires :

Érase una cadena fuerte como un destino,
 Sacra como una vida, sensible como un alma,
 La corté con un lirio y sigo mi camino

Con la frialdad magnífica de la Muerte... Con alma

Curiosidad mi espíritu se asoma a su laguna
Interior, y el cristal de las aguas dormidas
Refleja un dios o un monstruo, enmascarado en una
Esfinge tenebrosa de otras vidas. (AGUSTINI, 1992 : 235)

Le Sphinx ne propose pas simplement quelque chose dont le signifié est interdit ou caché derrière le signifiant « énigmatique », mais un « dire » dont la fracture originale de la représentation est présente dans le paradoxe d'une parole qui s'approche de son objet -dans ce cas-là, de soi-même- tout en le gardant indéfiniment à distance : « Esfinge tenebrosa ». De cette façon, nous découvrons à travers le Sphinx le mode symbolique de la poésie d'Agustini, traversée d'une solitude radicale, dont le fruit est, d'une part, la référentialité du texte et, d'autre part, son annulation en relation à la subjectivité de l'écrivaine. Cette solitude, qui est une forme de subversion puisque la femme rejette son rôle social préétabli par une société masculine, ne correspond pas à un exercice narcissique, mais à la recherche d'un élément inconnu où la voix ne puisse pas se reconnaître. La question demeure sans réponse et aboutit à la particulière « énigme du Sphinx » d'Agustini.

Le feu, le sang, l'ombre, le cauchemar et de nombreuses figures autonomes, solitaires et terribles, reflets terrestres de ce qui n'est pas humain, envahissent *Los cálices vacíos* dans une succession charnelle violente et inquiétante. Nous observons alors que la violence exercée sur la parole, sur l'image et sur la trame allégorique et symbolique ouvrent un chemin, à partir de la désagrégation et de la fragmentation, pour trouver un nouveau moyen d'expression. La multiplication, la multiplicité des espaces et des figures signifient aussi une multiplicité d'espaces marginaux destinés à échanger verbalement, à mettre en question et à déplacer le centre de la culture et de la pensée. Cette forme de subversion à travers l'écriture apparaît également dans des modes de vie alternatifs, non institutionnels. Ainsi, tout comme la tentative d'énoncer le désir à partir d'instances masculines, féminines ou neutres, abstraites ou réelles, est un signe de la fragilité du sujet créateur. Le fait de s'habiller en rouge, de faire du théâtre, de divorcer ou de rencontrer clandestinement un groupe marginal ou un ex-mari devenu amant peuvent être considérés comme autant de réponses publiques à la même marginalisation ou comme des tentatives pour trouver un espace paratopique.

La figure extra-textuelle de Delmira Agustini, mais aussi sa voix poétique, évoluent et refusent d'assumer sans les remettre en question les règles de la sociologie littéraire (masculinisation du sujet féminin, choix de la lumière « idéale »). La poétesse cherche les conditions d'énonciation adaptées à la femme : une position originale, unique et subversive (acceptation responsable d'un corps féminin libéré, régime de la nuit comme espace préférentiel), mais toujours paradoxale et instable, hybride, plurielle, ouverte. Un tel changement, une telle dispersion des codes, signifie le passage de la « fétichisation » culturelle du sujet littéraire féminin, assumée comme une stratégie consciente, à une invention beaucoup plus personnelle qui, cependant, ne cesse de refléter la situation problématique du genre féminin dans les premiers temps de la Modernité.

BIBLIOGRAPHIE

- AGUSTINI, Delmira (1992) [1907], Magdalena García Pinto (éd.), *Poesía completa*, Madrid, Cátedra.
- BARTHES, Roland (1980), *La chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Gallimard.
- BLIXEN, Carina (2002), *El desván del Novecientos. Mujeres solas*, Montevideo, Ediciones del Caballo Perdido.
- BOURDIEU, Pierre (1993), *The Fields of Cultural Production*, Cambridge, Polito Press.
- BRUÑA BRAGADO, María José (2005), *Delmira Agustini: Dandismo, género y reescritura del imaginario modernista*, Berna, Peter Lang.
- DARÍO, Rubén (1998) [1896], *Los raros*, Zaragoza, Libros del Innombrable.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille (1996), *La mujer fatal (según ellos)*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- MAINGUENEAU, Dominique (1999), *Féminin fatal*, Paris, Descartes & cie.
— (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- VERLAINE, Paul (1888), *Les poètes maudits*, Paris, Leon Vanier.
- ZUM FELDE, Alberto (1985) [1930], *Proceso intelectual del Uruguay*, Montevideo, Libro Sur.

Pour citer cet article : BRUÑA, María José (2008), « La paratopie et le genre dans la littérature uruguayenne : l'exemple de Delmira Agustini », *Lectures du genre n° 3 : La paratopie créatrice*.

http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_3/bruña.html

Version PDF 9-16