

ENFERMEMENTS GENRÉS ET INTÉRIORISATION DES RAPPORTS DE DOMINATION DANS LA NOUVELLE « A LOVE STORY » D'ESTHER TUSQUETS

Claire LAGUIAN
UNIVERSITÉ GUSTAVE EIFFEL, LISAA EA4120

Esther Tusquets, romancière espagnole, essayiste et directrice pendant quarante ans de la célèbre maison d'éditions Lumen, est née à Barcelone en 1936 et décédée en 2012. Elle a publié son premier roman *El mismo mar de todos los veranos* en 1978, première fiction de la Transition espagnole à explorer la thématique des amours lesbiens. Ses six romans, ses nouvelles ou ses mémoires permettent par ailleurs de saisir de l'intérieur ce qui est traditionnellement appelé la « Gauche Divine » catalane.

Toutes les protagonistes des œuvres de fiction d'Esther Tusquets sont des femmes, sauf dans son dernier roman *Bingo!* (2007). La perspective de genre est centrale pour analyser l'œuvre tusquetsienne puisque les rôles sexués des personnages sont explorés dans leurs multiples dynamiques, notamment par l'intermédiaire de l'autofiction. La narration s'enfouit toujours dans un passé hanté par les questions de la relative liberté des femmes, sujets désirants et en même temps soumis aux normes et aux violences de l'ordre symbolique masculin. Les personnages féminins de Tusquets sont aux prises avec des jougs qui les enferment de manière cyclique, et ce motif de l'emprisonnement structure en réalité l'intégralité des œuvres de fiction de l'autrice. En effet, la critique Katarzyna Moszczyńska-Dürst indique que la protagoniste du premier roman de Tusquets, *El mismo mar de todos los veranos* (1978), « no es capaz de salir del círculo vicioso de las historias repetidas y repetitivas que han constituido su realidad y subjetividad. » (MOSZCZYŃSKA-DÜRST, 2013 : 29). L'éternel recommencement des chutes identitaires de ce personnage féminin, signalé dès le titre du roman, est ensuite décliné dans de multiples variations dont les cercles concentriques explorent toujours les mêmes thématiques, les mêmes nœuds, au sein de ce que le critique Santos Sanz Villanueva appelle une « Pentalogía de la mujer actual » (cité dans MEDINA TORRES, 2016 : 8).

Les nouvelles de l'autrice participent également de la création de ce même système d'écriture qui saisit les personnages féminins dans leurs tentatives de s'échapper, mais aussi dans leurs échecs finaux, et c'est ce sur quoi s'articule la nouvelle « A love story » que nous allons étudier ici. Elle a été publiée en 1996 dans le deuxième recueil de nouvelles de Tusquets, *La niña lunática y otros cuentos*, récompensé du prestigieux Premio de literatura Ciudad de Barcelona que l'autrice avait déjà obtenu pour le roman *El amor es un juego solitario* (1979).

La première chose qui frappe lorsque l'on commence à lire la nouvelle « A love story »¹, c'est le titre en anglais, unique occurrence en langue étrangère parmi tous les titres d'Esther Tusquets. Il suscite immédiatement des images de films hollywoodiens d'amour romantique et éternel, notamment le film éponyme de 1970 nommé aux Oscars et ayant remporté cinq prix aux Golden Globes. Néanmoins, le bref résumé que nous en fait le préfacier semble suggérer que cette histoire d'amour est également emplie d'une pulsion de mort du début à la fin : « En el cuento se relata al principio, de manera simbólica, la historia

¹ Dans le cadre de cet article, nous utiliserons la version de « A love story » apparaissant dans l'anthologie complète des nouvelles d'Esther Tusquets intitulée *Carta a la madre y cuentos completos* (2009), et encore peu étudiée.

de amor y muerte que se intuye al final: cómo el deseo lleva a Marta [...] hacia ese hombre que le produce horror, pero que la atrae fatalmente » (VALLS dans TUSQUETS, 2009 : 34). Pour étudier les différentes modalités de l'emprisonnement du personnage féminin dans cette nouvelle et la manipulation toxique au sein des relations « amoureuses », nous analyserons tout d'abord les motifs cycliques d'une violence genrée intérieurisée, puis nous ferons émerger les stratégies d'une écriture métaphorique de l'enfermement, pour conclure sur l'ambiguité inhérente au cadre fantastique mis en place dans la nouvelle et qui laisse ouverte la possibilité d'une libération du sujet féminin.

1. Exposition archétypique du motif de la cage et du système des violences de genre

Cette nouvelle de dix-neuf pages présente une structure ternaire proche de la forme musicale de la sonate dont le lien avec le processus narratif a déjà été relevé (GRABÓCZ, 2009). Nous assistons tout d'abord à l'exposition du motif central, celui dépeignant comment une blanche colombe enfermée dans une cage est dévorée par un épervier, sous les yeux de la protagoniste impuissante, Marta. La deuxième partie de la nouvelle est introduite par un décrochage narratif qui permet de comprendre que la scène de la cage était en réalité un rêve : mais une fois Marta éveillée, une nouvelle scène de violence a lieu, cette fois dans une chambre d'hôtel avec un homme inconnu, avec lequel elle a manifestement passé une nuit brutale, sans en avoir aucun souvenir. Ce deuxième mouvement présente certes des modulations notables par rapport au motif d'exposition, mais il respecte des schémas similaires jusqu'à la fuite de la protagoniste qui sert de pont vers la troisième et dernière partie. Nous pouvons lire dans cette réexposition le retour du premier motif de la colombe qui se rapproche fatallement de l'épervier, mais cette fois, avec des personnages humains dont Marta, et dans ce qui semble être le plan éveillé de la réalité. La spécificité de ce dernier mouvement est qu'il s'arrête en suspens, laissant supposer une résolution macabre finale, mais qui ne nous est pas livrée par la voix narrative.

La forme de cette nouvelle s'approche d'autant plus de celle de la sonate (ABA') que dans chaque partie, une opposition forte entre deux thèmes se met en place : celui de l'épervier-personnage masculin et celui de la blanche colombe-personnage féminin. Cette opposition binaire sexuée est bien sûr renforcée par les genres des substantifs désignant les oiseaux (« *el gavilán* » VS « *la paloma* ») et par les pronoms personnels désignant les personnages, qu'ils soient humains ou animaux (« *él* » VS « *ella* »). Par ailleurs, l'autrice mobilise une symbolique sexuée des plus courantes, le rapace étant associé à la férocité la plus cruelle puisqu'il s'attaque préférentiellement aux proies les plus vulnérables, représentées ici par la blanche colombe pure et innocente, selon une dualité archétypique de la tradition culturelle. Le motif de la cage est ici utilisé comme la métaphore d'une société patriarcale qui prive les femmes de leur liberté. La nouvelle repose donc sur une systématisation des schémas d'oppression, notamment en s'appuyant sur un emploi spécifique des articles. En effet, l'article défini « *el* » est utilisé dès la première ligne pour introduire le substantif « *gavilán* » (TUSQUETS, 2009 : 327) sans qu'il n'ait pourtant été explicité auparavant : son emploi est donc générique et permet de représenter par le singulier l'ensemble d'un système patriarcal déshumanisé au fur et à mesure de la nouvelle, et ce, quel que soit le référent masculin au fil des trois parties. Là où habituellement ce sont les dominants qui sont singularisés et dotés d'une identité², on voit qu'Esther Tusquets fait le

² « Un problème avec la théorie de l'identité sociale est que dominants et dominés ne manifestent pas la même propension à personnaliser leur soi et à propager des croyances peu soucieuses de l'emprise du groupe

choix de superposer les agresseurs autour du seul et unique groupe nominal « el gavilán » en tant que « verdugo » (TUSQUETS, 2009 : 329). Bien sûr, le singulier tend à effacer le groupe et le fonctionnement systémique, mais l'absence d'antécédent dans la nouvelle a plutôt tendance à rendre générique son emploi.

Quant à la colombe, sa première apparition s'inscrit dans une masse plurielle, « las palomas » (TUSQUETS, 2009 : 327), en tant qu'appartenance à un groupe minorisé dont les identités individuelles sont souvent niées. En effet, les individus des groupes dominés tendent à être perçus comme « un ensemble de personnes plus indifférenciées les unes des autres. Les membres de ce groupe se présentent (et sont traités) comme des personnes interchangeables » (LORENZI-CIOLDI, 2002 : 70). C'est pourquoi la voix narrative semble tenter de reconquérir cette identité face à la violence de normes déshumanisantes dès le premier épisode, puisque la colombe est extraite du groupe des sujets féminins par le biais de l'article indéfini, en tant qu'exemple particulier d'une vérité générique, « una de ellas ». Elle est même dotée d'une caractéristique superlatrice qui la distingue des autres : « una de las palomas, la más blanca » (TUSQUETS, 2009 : 328). À partir de ce moment-là, la voix narrative la singularise grâce à l'article générique dans « la paloma » (TUSQUETS, 2009 : 329) qui semble l'humaniser, d'autant plus qu'elle se voit affublée d'un prénom, « Blanquita » (TUSQUETS, 2009 : 329), insistant sur ses caractéristiques physiques bien sûr, mais aussi morales d'innocence. D'ailleurs, les diminutifs et adjectifs qualificatifs utilisés sont éloquents quant à sa vulnérabilité et sa pureté : « un montoncito », « dos patitas », « un cuerpecito », « la carne tierna y rota » (TUSQUETS, 2009 : 330).

Par la suite, la protagoniste Marta, qui assiste impuissante à l'assassinat de la colombe dans sa cage dans la première partie de la nouvelle, se projette dans l'identité de l'oiseau vulnérable du fait du motif du miroir, « desde el otro lado del espejo » (TUSQUETS, 2009 : 328), et de leur rapprochement syntaxique dans des fragments tels que « ni para Blanquita ni para ella » (TUSQUETS, 2009 : 329). L'identification entre la colombe et Marta se poursuit dans la deuxième partie, après le réveil de la protagoniste. En effet, on devine qu'elle a dû dire qu'elle s'appelait Blanquita à l'homme qui l'a amenée dans une chambre d'hôtel pendant qu'elle était sous l'effet de l'alcool et des drogues : « ¿Blanquita la llamó el hombre?, ¿Blanquita como la paloma? » (TUSQUETS, 2009 : 333). Marta fusionne encore avec la colombe dans la troisième partie en se positionnant à nouveau « al otro lado del espejo » (TUSQUETS, 2009 : 342) lorsqu'elle se dirige vers cet homme qui l'attend dans l'obscurité de son appartement, mais qui est seulement désigné par un pronom, « hacia él » (TUSQUETS, 2009 : 342) et par le substantif « gavilán » (TUSQUETS, 2009 : 343) dans la dernière phrase.

L'épervier représente dans la nouvelle la masculinité toxique qui manipule de manière archétypique, comme l'explique l'expression française consacrée de « souffler le chaud et le froid », puisque nous pouvons lire des descriptions telles que « las pupilas de fuego o de hielo » (TUSQUETS, 2009 : 330). De même, il est associé ici à la pénombre et au plein soleil, ambivalence qui n'est pas sans rappeler sa cruauté mortifère de rapace, mais également sa symbolique traditionnelle associée au soleil, notamment dans l'Antiquité (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982 : 409). Sa perversion et sa capacité de manipulation sont révélées dès les premières pages du fait de son apparente neutralité et de son désintérêt feint dans sa technique de prédatation : « sin avidez ninguna » (TUSQUETS, 2009 : 327), « con el mismo fuego y la misma indiferencia en los ojos, todo extrañamente en silencio » (TUSQUETS, 2009 : 328), « [...] la esperaba inmóvil, sin rasgo ninguno de belicosidad o de impaciencia, como si nada de lo que estaba sucediendo tuviera que ver con él [...] » (TUSQUETS, 2009 :

d'appartenance. Ce sont les dominants qui se présentent comme des êtres personnels plutôt que comme membres d'un groupe » (LORENZI-CIOLDI, 2002 : 19).

329-330), « y le hablaba repentinamente convincente y apaciguador, al ver que por las malas la perdía » (TUSQUETS, 2009 : 337). L'agresseur reste insoupçonnable même après son crime mêlant Éros et Thanatos, car il ne laisse aucune trace de la destruction commise :

Y luego un final tan rápido que Marta no tuvo tiempo de ver nada, un segundo tan sólo y el gavilán había recuperado ya su inmovilidad y su indiferencia, si es que las había perdido de veras alguna vez, pero quedaba sólo de la paloma en el suelo de la jaula un montoncito de plumas informes y, en mitad del montón, dos patitas como de alambre enhiestas en el aire [...], y el brotar de la sangre, la sangre oscura cubriendolo todo –aunque no había ni una gota ni la más leve mancha en el plumaje del gavilán o en su curvado pico–, anegándolo todo [...] (TUSQUETS, 2009 : 330).

L'inversion de la culpabilité, typique des schémas de l'amour toxique, est centrale dans la première partie correspondant au rêve de la cage avec une phrase telle que « Tan estúpida la paloma blanca poniéndose al alcance de su verdugo, yendo por sus propios pasos contados a la muerte, en un ignoto ritual, en un sangriento culto [...] » (TUSQUETS, 2009 : 329). Cette colombe blanche, pourtant vulnérable, est également présentée comme responsable de son sort dans la deuxième partie correspondant à la chambre d'hôtel où l'homme violent lui répète deux fois « “[...] te traje aquí porque tú me lo pedías [...]” » (TUSQUETS, 2009 : 335). En réalité, ce que nous donne à lire la nouvelle, c'est bien le système d'oppression des femmes qui repose sur une romantisation des violences où hommes et femmes assimilent l'équivalence faite entre amour et mort, entre désir et fusion macabre : « [...] el gavilán se precipitaba sobre su víctima y la despedazaba y la devoraba o hacía lo que fuera a hacer con ella, unidos los dos, víctima y verdugo, en una misma oscura repugnancia » (TUSQUETS, 2009 : 330), « que la fascinaban tanto y que, sin embargo, al mismo tiempo, la aterrorizaban » (TUSQUETS, 2009 : 328), « horrorizada y fascinada » (TUSQUETS, 2009 : 330).

Mais la troisième et dernière partie de la nouvelle explicite qu'il ne s'agit pas en réalité d'un choix ni d'un consentement de la protagoniste que de retomber dans les serres de son bourreau, mais bien d'un *fatum* lié à l'intériorisation et à la reproduction de schémas du mythe de l'amour romantique : « [...] ¿o la arrastraba tal vez sin que ella lo supiera una fuerza exterior? [...] se dijo de pronto, “voy porque yo quiero, nada me obliga a seguir”, pero supo – una parte en ella supo–, que se estaba mintiendo, tuvo la certeza de que nadie ni nada, y menos que nadie ella misma, podía detenerla [...] » (TUSQUETS, 2009 : 340-341), « [...] una historia de amor y muerte que debía vivirse hasta el final, y no podía ella en modo alguno detener el tiempo o modificar un futuro de antemano establecido [...] » (TUSQUETS, 2009 : 341). Le sujet féminin aliéné par les cercles de la perversion perd sa capacité de jugement du fait de l'emprise qui neutralise toute réaction de sa part : « [...] tan tontas las palomas como para no comprender la inminencia del peligro [...] » (TUSQUETS, 2009 : 327), ou « [...] fue un intento inútil, ya que había quedado, no recordaba desde cuándo, privada de la voz, y era inútil también que pretendiera apartar a manotazos al gavilán, porque se descubrió asimismo privada de movimiento [...] » (TUSQUETS, 2009 : 327). L'enfermement n'a donc pas seulement lieu physiquement au sein d'une cage, mais aussi au sein de cercles prédéfinis par le système patriarchal et dont il semble impossible de sortir, comme le souligne la répétition de l'adjectif « inútil » dans la citation précédente mais aussi à la fin de la première partie :

Marta no acertaba a descifrar, aunque sí supo, al llegar a este punto, qué era lo que iba a seguir, como si aquello que acaecía aquí y ahora hubiera tenido realmente lugar ya antes, una o mil veces, y se le hubiera quedado grabado en algún escondido aletargado rincón de la memoria. Sabía que iban a ser inútiles sus gritos y advertencias, que el aire transmutaba en silencio, inútiles sus intentos de golpear al gavilán con unas manos que habían dejado de obedecerla, inútiles incluso sus deseos de escapar. [...] Pero no existía, ni para Blanquita ni para ella, posibilidad ninguna de escapar al horror o mantenerse al margen. Y ni cerrar los

ojos pudo, ni mirar hacia otro lado, porque había perdido los párpados o la capacidad de manejarlos [...] (TUSQUETS, 2009 : 329).

Ainsi, au-delà de la réitération anaphorique de l'inutilité d'une quelconque rébellion contre les mécanismes d'oppression et son annihilation, le champ lexical de la fatalité domine dans la nouvelle, comme on peut le constater dans l'exemple antérieur. La subordination à des schémas intérieurisés et reproduits sans fin apparaît dès la deuxième page de la nouvelle, en incise « lo que iba ahora mismo a suceder, lo que había sucedido tal vez en el pasado ya otras veces » (TUSQUETS, 2009 : 328), mais également dans le tout début de prise de conscience par Marta de sa propre aliénation, à la fin de la deuxième partie : « [...] ¿del terrible y tedioso sueño repetido de los indiferentes gavilanes asesinos, de las sucias palomas suicidas que se precipitaban sin tregua una y otra vez –movidas por un resorte que Marta no entendía– contra el pico y las garras del ave carnícera? [...] » (TUSQUETS, 2009 : 335).

La répétition inexorable et liberticide de la soumission à l'ordre symbolique masculin par les femmes semble être expliquée dans la nouvelle par l'apparence rassurante des schémas connus et promus par la culture sociale et artistique de l'amour toxique (rappelons le titre de la nouvelle). C'est ce que nous comprenons à la fin de la dernière partie lorsque la protagoniste qui se dirige vers son bourreau indique qu'il ne s'agit plus tant de son histoire, mais d'une histoire collective et connue dont les schémas et processus semblent fatalement rassurer celle qui les reproduit, ne connaissant que ceux-là :

[...] había algo tranquilizador en esta certidumbre de que la suerte había sido una vez por todas echada, de que no cabían ya irresoluciones o dudas por resolver, muy simple ahora todo lo que iba a ocurrir, lo que había ocurrido acaso en el pasado innumerables veces, algo por entero impersonal e inevitable (TUSQUETS, 2009 : 342).

C'est pourquoi la colombe semble ne pas pouvoir prendre son envol ni se libérer, reste enfermée dans ses schémas intérieurisés et se livre à son assassin continuellement, bien que la prise de conscience affleure par moments. Ses tentatives de sortie du cercle des violences, correspondant aux moments de transition entre chaque partie, se soldent systématiquement par une rechute dans une nouvelle phase d'enfermement et de manipulation qui reproduit le motif initial de la prédateur de l'épervier contre la colombe enfermée dans la cage, quel que soit le cadre narratif :

Y, si esto era verdad, no habría servido su huida para nada, puesto que el sueño se había venido aquí tras ella, la había perseguido hasta aquí, y, mientras Marta se debatía de nuevo, y trataba de huir a la boca babeante su sexo y de romper el cerco de los brazos del hombre en torno a su cintura [...] (TUSQUETS, 2009 : 335).

2. Constructions diégétiques et narratives comme métaphore de l'enfermement et de la répétition des violences

Dans la nouvelle, la réitération tripartite de l'épisode de l'enfermement dans la cage (cage qui non seulement enferme la colombe mais ne la protège même pas du bec de l'épervier) est une manière de représenter par l'écriture cette privation de liberté, ainsi que l'intériorisation des schémas de domination. L'écriture tourne en rond du point de vue de la diégèse, puisque chaque partie est une réexposition de la partie précédente, mais le lexique lui aussi est la preuve d'une réécriture permanente des mêmes motifs. Il faut dire que les phrases d'Esther Tusquets sont particulièrement longues (il faut souvent plus d'une page avant de trouver un point, parfois trois ou quatre pages emplies d'incises tel un couloir sans fin) et que leur style semble symboliser la roue qui tourne inexorablement sur le même axe. Les structures syntaxiques et lexicales se répètent entre les trois parties que nous avons dégagées,

et elles créent des échos qui tissent métaphoriquement la trame du piège de l'épervier au sein de la nouvelle. À la lecture, on a donc une sensation de *déjà-vu*, et ce parallélisme est particulièrement dense entre le début du cercle (la première partie correspondant au rêve de la cage) et la fin du cercle (la dernière partie correspondant à l'arrivée de Marta auprès de son agresseur), permettant ainsi l'ouverture d'un nouveau cycle de violences dans lequel nous sommes enfermés avec la protagoniste.

Les attributs et actions des deux personnages participent de la répétition infernale mise en place dans la nouvelle comme symbole de l'enfermement des femmes dans le système hétérosexiste de domination. À titre d'exemple, les serres et le bec de l'épervier qui se saisissent de la colombe et fouillent dans ses entrailles dans la première partie de la cage sont substituées dans la deuxième partie de la chambre d'hôtel par les mains de l'homme autour du cou et du ventre de Marta, ou par ses doigts et sa bouche dévorant son sexe. Les couleurs sont également centrales dans la construction d'une narration cyclique puisque le premier épisode est caractérisé par le contraste entre le plumage blanc de la colombe et le rouge de son sang, et dans le deuxième épisode, la même paire de couleurs est utilisée entre le vin et la cocaïne (« *Vino mezclado con blanquita*, [...] » (TUSQUETS, 2009 : 333) où le terme « *blanquita* » fait écho au nom de la colombe et au nom que donne l'agresseur à Marta dans la chambre). Ces images parallèles (prolongées également par la paire symbolique sperme et sang) nous enferment donc dans le même cadre symbolique qui, certes, se déplace entre le rêve et la réalité, changeant ses objets extralinguistiques, mais les schémas restent encore et toujours les mêmes.

Le cadre spatial est caractérisé lui aussi par des répétitions du fait de l'enchaînement d'espaces fermés, symboles de la privation de liberté exercée physiquement et symboliquement sur les corps des femmes. En effet, l'action de la première partie onirique est développée à partir de la cage de la colombe, et la deuxième partie se passe dans une chambre d'hôtel angoissante dont la protagoniste a du mal à s'enfuir, d'autant plus qu'elle est prolongée par un « *pasillo interminable* » (TUSQUETS, 2009 : 337). Sa fuite, entre la deuxième et la troisième partie de la nouvelle, se déroule dans l'habitacle de sa voiture, et bien qu'elle emprunte une route côtière, elle se retrouve enfermée entre la roche et l'eau : « [...] flanqueada a la derecha por el precipicio a pico sobre el agua y a la izquierda por las laderas escarpadas de la colina [...] para ser precipitada al mar o estrellarse contra los peñascos » (TUSQUETS, 2009 : 338-339). À l'issue de cette course effrénée et suicidaire, et à la fin de la nouvelle, elle retombe à nouveau dans un « *pasillo oscuro* », « *el corredor en sombras* » (TUSQUETS, 2009 : 341), « *el pasadizo interminable*, hasta que estuvo delante de otra puerta cerrada », enfermée donc dans un espace intérieur doublement limité et angoissant.

Quant au cadre temporel de la nouvelle, il semble s'inscrire en permanence au moment du zénith, ce qui est troublant, car la nouvelle est censée se dérouler sur plusieurs heures d'une même journée, et suivre une progression chronologique. De plus, la confusion est renforcée dès la première partie correspondant à l'épisode de la cage, car la voix narrative précise que l'épervier se situe dans la pénombre, alors qu'il est midi : « [...] en la penumbra – aunque no era de noche: acababa de alcanzar el sol el punto más alto del mediodía, en un mundo sin sombras – [...] » (TUSQUETS, 2009 : 327). Dans la deuxième partie, lorsque Marta réussit à s'enfuir de la chambre d'hôtel, elle pense qu'il fait nuit parce qu'elle avait cru voir une enseigne lumineuse projetée sur le plafond ; en réalité, la hauteur du soleil la surprend et participe de sa confusion : « *y salió a la luz, al sol, un sol redondo y deslumbrante* [...] en la mitad del cielo azul, casi en su cémit, y sobre el mar, un sol al borde de su plenitud libre de sombras (¿y cómo se podía ligar la intensidad de esta luz con un anuncio luminoso ? [...]) » (TUSQUETS, 2009 : 337). La dernière partie propose une synthèse lexico-temporelle des deux citations précédentes, en réutilisant à nouveau la paire obscurité-lumière : « –un sol que acababa de alcanzar justo ahora su cémit, en un mundo sin sombras – [...] supo

que no podía hacer otra cosa que entrar y avanzar a lo largo del pasillo oscuro » (TUSQUETS, 2009 : 341). Le choix métaphorique d'un tel cadre temporel, un zénith sans ombres et pourtant rempli d'obscurité, pourrait être un symbole de la manipulation à laquelle sont soumises la colombe et la protagoniste, instant sans ombres mais qui, en l'espace d'une seconde, bascule à nouveau dans le cercle des violences sans que l'on puisse s'en rendre compte. En outre, cette pénombre présente même sous le zénith peut symboliser la privation de liberté véhiculée par les espaces fermés que nous évoquions précédemment.

Le zénith est par ailleurs ce moment atemporel par essence, cette suspension ontologique dans l'instant où le temps s'annule. Cette impression de présent permanent est renforcée par l'emploi à onze reprises de l'adverbe « *ahora* », parfois renforcé par l'adjectif « *mismo* » (central dans la nouvelle du fait du champ lexical de la répétition), qui ouvre une brèche dans les temps du passé utilisés par la voix narrative. Cette tension créée au sein de la diégèse, et amplifiée par les déictiques, transporte l'action dans une actualisation permanente : « *lo que iba ahora mismo a suceder* » (TUSQUETS, 2009 : 328), « *supo, al llegar a este punto, qué era lo que iba a seguir, como si aquello que acaecía aquí y ahora hubiera tenido realmente lugar ya antes, una o mil veces* » (TUSQUETS, 2009 : 329). L'emploi récurrent des périphrases verbales « *acabar de + infinitif* » et « *ir a + infinitif* » enserre à nouveau l'instant dans un moment de suspension quasi-atemporel qui reflète la reproduction potentiellement permanente des schémas de domination. Les violences systémiques sont en latence, et leur capacité à être invisibilisées et naturalisées est métaphorisée dans la nouvelle par cette sensation de découvrir en direct, en même temps que la protagoniste, ce qu'elle est en train de ressentir et vivre, bien que les verbes soient conjugués au passé. Cette impression de pénétrer à l'intérieur des émotions de Marta et de l'action est par ailleurs accentuée par une utilisation ambiguë des discours rapportés qui s'approchent parfois du discours indirect libre.

L'emprise que l'agresseur construit sur ses victimes, et qui crée leur aveuglement et cette incapacité à réagir, est symbolisée dans la narration par une saturation de questions directes ou indirectes sans réponses, de verbes d'ignorance, d'adverbes modalisateurs de doute (« *quizás* », « *tal vez* », « *acaso* » accompagnés le plus souvent de subjonctif imparfait), ou de structures telles que « *como si* ». On remarque par ailleurs une accumulation de négations (adjectifs avec des préfixes privatifs ou négatifs, « *no* », « *ni* », « *tampoco* », « *sin* ») représentant la perte de repères et de toute liberté. La perte de repères est également identitaire puisque la voix narrative, en accumulant les incises, fait en sorte que la lecture soit elle aussi troublée au moment d'identifier les antécédents des pronoms personnels, précipitant ainsi dans le texte même la colombe tout contre l'épervier. En outre, la protagoniste Marta subit un dédoublement au sein de la diégèse : elle est comme privée de voix propre par le narrateur hétérodiégétique, mais c'est bien son point de vue interne qui nous est proposé. Dans le récit, la perte de sa voix et de son corps nous est même indiquée dès les premières pages « *privada de la voz [...] se descubrió asimismo privada de movimiento, los pies hundidos en un engrudo pegadizo, que se adhería a ellos y no le permitía avanzar* » (TUSQUETS, 2009 : 327-328), « *sus gritos y advertencias, que el aire transmutaba en silencio* » (TUSQUETS, 2009 : 329). Cette métaphore de son impuissance et de son statut de victime signifiés par le dispositif narratif réapparaît bien sûr lors de l'épisode final : « *le pesaban las piernas como si fueran de plomo y parecía que tuviera los pies sumergidos en la arena* » (TUSQUETS, 2009 : 3240), « *privada ahora de voz y movimientos* » (TUSQUETS, 2009 : 342).

Au-delà de la perte de sa capacité à s'exprimer sans emprise, le dédoublement de Marta est aussi le signe de son enfermement dans la spirale des violences. Elle n'est plus qu'une victime passive qui subit, qui est spectatrice de la chute de la colombe et, par conséquent, de sa propre chute, comme étrangère à elle-même (rappelons que le titre de la nouvelle est en langue étrangère). Cette sortie hors de soi qui l'enferme encore plus est

exprimée à travers l'exclusion de l'espace référentiel de la Terre, et à travers la métaphore du miroir au début et à la fin de la nouvelle : « Era tan sólo, pensó, una espectadora inerme y paralizada, que observaba lo que estaba sucediendo [...] desde un remotosimo planeta o desde el otro lado del espejo » (TUSQUETS, 2009 : 328), « una tragedia que Marta veía de pronto desde el exterior de sí misma, desde muy lejos, como si estuviera situada en una remota estrella o al otro lado del espejo [...] sin voluntad, sin pensamiento » (TUSQUETS, 2009 : 342). D'ailleurs, dans la deuxième partie qui se déroule à l'hôtel, le miroir lui renvoie une image d'elle-même qu'elle ne reconnaît pas : « [...] se asustó ante esa tipa extraña, desgreñada, lívida y con ojos de loca que la miraba desde el espejo, tan desencajado el rostro que no acertaba apenas a reconocerse ella a sí misma [...] » (TUSQUETS, 2009 : 332). Ce motif du miroir, qui réapparaît à de multiples reprises en tant qu'allégorie de la dissociation du personnage féminin face à la répétition des violences, est également un motif propre au genre fantastique qui permet l'émergence d'une certaine ambiguïté dans la nouvelle.

3. Une possible libération par l'écriture ?

Lorsque nous arrivons à la fin de la nouvelle, nous avons été préparé·es à ce cycle de l'enfermement, à cette spirale des violences, et nous pressentons que la dernière scène sera celle de l'assassinat de la protagoniste. Le parallèle très fort construit entre la première partie de la nouvelle avec l'épisode de la cage et la dernière partie nous y conduit, d'autant plus que la couleur rouge, celle du sang de la colombe, semble l'emporter dès la deuxième partie « una turbia tonalidad rojiza » (TUSQUETS, 2009 : 331), « tenue luz rojiza » (TUSQUETS, 2009 : 332), « un tipo de cabello rojizo » (TUSQUETS, 2009 : 333), mais également dans les dernières lignes : « aguardar en la penumbra rojiza » (TUSQUETS, 2009 : 343). D'ailleurs, le dernier épisode se déroule sur une seule et longue phrase répartie sur quatre pages qui semble nous précipiter dans l'abîme avec Marta, animalisée et enfermée telle la colombe : « como una mísera bestezuela malherida, como una triste bestezuela atrapada » (TUSQUETS, 2009 : 342). Mais la voix narrative laisse la fin ouverte : la cadence finale (pour reprendre le parallèle avec la forme musicale de la sonate) qui était préparée depuis le début de la nouvelle est évitée, et nous n'assistons pas à la scène où l'épervier tue la colombe-protagoniste. Néanmoins, à la fin, nous pouvons constater la similitude des tout premiers mots de la nouvelle, « Ardían encendidos como brasas los ojos del gavilán, dos breves puntos de fuego en la penumbra [...] » (TUSQUETS, 2009 : 327), avec les derniers mots avant le point final : « [...] hasta que se abriera por fin la puerta y viera arder tras ella, en el umbral, encendidos como brasas, los ojos del gavilán, dos diminutos puntos de fuego en la oscuridad. » (TUSQUETS, 2009 : 343). Cette ressemblance frappante peut renforcer l'idée de la circularité de la nouvelle où les actions des personnages sont enfermées dans un cycle toxique, et d'ailleurs les lecteurs et les lectrices arrivé·es à la dernière page peuvent être tenté·es de reprendre les premiers mots de la nouvelle pour les confronter à ces derniers mots, puisque l'effet d'écho est garanti par la forme brève de la nouvelle. Ainsi, nous reproduisons nous aussi le cercle de l'enfermement : en nous saisissant du livre et en retournant à la première page, nous relançons le cycle des violences, et participons, sans le savoir, de la reproduction des schémas de domination.

Néanmoins, cette comparaison entre la fin et le début nous permet également de remarquer de minimes différences : ponctuation, choix d'adjectifs et de substantifs plus ou moins synonymes, changement de temps verbal. De plus, dans le premier épisode de la cage, la protagoniste identifiait le seul moyen pour les colombes de se sauver du bec de l'épervier : aller se réfugier contre le mur, « no tenían ellas más que refugiarse al fondo, contra la pared, y estarían a salvo » (TUSQUETS, 2009 : 327), chose que n'avait malheureusement pas faite la colombe la plus blanche. À l'inverse, dans le dernier épisode, la voix narrative insiste à deux

reprises en quelques lignes sur le fait que Marta s'appuie justement contre le mur : « *y apoyarse por último contra la pared* [...] , *apoyarse por último contra la pared* » (TUSQUETS, 2009 : 342-343). Ne peut-on pas y voir un changement, presque invisible certes, mais signifiant dans l'économie globale de la nouvelle ? D'ailleurs, dans le premier épisode, c'était l'épervier qui venait de l'extérieur et qui s'approchait de la colombe enfermée dans sa cage, alors que dans le dernier épisode, c'est Marta qui vient de l'extérieur et qui s'approche de l'épervier enfermé dans son appartement. En outre, à la fin de la deuxième partie, et donc lorsqu'elle s'achemine vers la fin de l'histoire, la protagoniste envisage pour la première fois de pouvoir tuer son agresseur : « *“para detenerme”*, se dijo, *“me hubiera tenido que matar”*, y luego, con sorpresa, *“o le hubiera matado yo a él”* » (TUSQUETS, 2009 : 337), suggérant qu'une inversion des rôles est envisageable. Ces quelques indices laissés à la libre appréciation des lecteurs et lectrices face à cette fin ouverte ne seraient-ils pas un chemin de renversement possible, en écho à la célèbre chanson « *Gavilán o paloma* » ? Cette ballade romantique, tirée du film éponyme (1985), met en effet en scène l'inversion des rôles où c'est la femme qui, selon des stéréotypes sexistes, est vénale et manipulatrice contre le « *pauvre* » personnage masculin, comme le prouvent ces paroles dans la bouche du chanteur José José : « *Gavilán o paloma / Pobre tonto, ingenuo charlatán / Que fui paloma por querer ser gavilán* ». Difficile donc de ne pas penser à ce film issu de la culture pop, d'autant plus qu'Esther Tusquets avait choisi un autre titre de film comme titre de sa nouvelle en tant qu'exemple archétypique de la romantisation de l'amour toxique. Pourquoi ne pas prendre en compte cette possibilité de la réappropriation du cliché sexiste par l'autrice qui, ainsi, le transformerait en une émancipation du personnage féminin qui retrouverait de la sorte sa voix et renverrait la violence ?

La fin ouverte est une des modalités possibles au sein du genre fantastique afin de susciter l'interrogation du lecteur et créer des zones d'ambiguité dans la fiction. Le cadre fantastique structure d'ailleurs l'intégralité de la nouvelle, et c'est la seule fois dans toute l'œuvre de fiction tusquetsienne que ces codes sont présents. À titre d'exemple, le *fatum*, dont nous avons analysé les ressorts signifiants quant à l'intériorisation des violences et de la masculinité toxique, est aussi une des caractéristiques du fantastique. On peut également prendre en compte l'angoisse de la protagoniste face à la perte de sa voix, de ses mouvements et ses paupières que nous évoquions précédemment : elle se demande d'ailleurs si elle n'est pas folle³ ; le lexique de la terreur et de la panique fait écho au cadre fantastique et aux films d'horreur qu'évoque Marta⁴ dans la nouvelle. Il convient de noter également le décrochage narratif lié au rêve et le déplacement imaginaire à travers les chambres de l'enfance de la protagoniste alors qu'elle est pourtant réveillée⁵. Quant au dédoublement du personnage, notamment par l'intermédiaire du miroir, il est aussi une des modalités de la continuité entre les mondes oniriques et réels, auxquelles s'ajoutent les odeurs⁶ ou les couleurs déjà étudiées

³ « *Y sí debía de haberse vuelto probablemente loca, porque, ¿cómo explicar de otro modo ese despertar angustioso en una habitación extraña [...]?* » (TUSQUETS, 2009 : 332), « *debía de tratarse de la fuerza inexplicable de los desesperados y los locos* » (TUSQUETS, 2009 : 338), « *¿estaba loca o borracha?*, inquirían, y Marta les contestaba a gritos que ambas cosas » (TUSQUETS, 2009 : 340).

⁴ « *sus deseos de escapar, de cubrirse los ojos y los oídos (como hacía todavía en los cines, tan lejos ya la infancia, cuando miraba una película de terror o de violencia)* » (TUSQUETS, 2009 : 329).

⁵ « *Y este veloz desplazamiento imaginario, de cama en cama, de una alcoba a otra alcoba [...], la hizo sentirse mareada y enferma, atrapada en un escenario donde todo giraba vertiginosamente a su alrededor, sin darle tiempo a detenerse en nada, sin que pudiera aposentar los pies en realidad alguna* » (TUSQUETS, 2009 : 332).

⁶ Les mêmes odeurs désagréables sont en effet présentes dans les deux moments de transition, entre le rêve du premier épisode et le réveil, « *aunque persistía en el aire, advirtió aprensiva, un olor acre y desagradable* » (TUSQUETS, 2009 : 331), mais aussi entre la fuite de la chambre d'hôtel et l'arrivée en ville au début du troisième épisode : « *como si algo de aquel horror se le hubiera pegado a la piel (tal vez aquel hedor nauseabundo que llenaba la pieza)* » (TUSQUETS, 2009 : 339).

plus haut, qui peuvent évoquer les stratégies d'écriture cortazariennes⁷, notamment dans les nouvelles « *Todos los fuegos el fuego* » ou « *Instrucciones para John Howell* » (CORTÁZAR, 1966).

L'ensemble de ces glissements et ambiguïtés particulièrement intéressantes qui caractérisent le fantastique d'après Todorov⁸, participent de cette difficulté pour les lecteurs et les lectrices de « *A love story* » de saisir exactement ce qui se passe. Ainsi, le premier épisode est présenté comme un rêve : « todo aquel horror no era otra cosa que una pesadilla, un mal sueño que la parte de ella misma ya en estado de vigilia discernía como tal, únicamente un sueño, que se desvanecería en cuanto abriera los ojos en el completo despertar » (TUSQUETS, 2009 : 331), et les deux épisodes suivants sont explicitement décrits comme la réalité après le réveil. Mais le fantastique interroge justement les certitudes liées à cette frontière beaucoup plus poreuse qu'il n'y paraît entre le rêve et la réalité, entre le doute et la certitude. En effet, le deuxième épisode semble encore plus angoissant pour la protagoniste qui, pensant avoir échappé à son mauvais rêve en se réveillant, se retrouve projetée dans une « réalité » encore plus cauchemardesque, comme le soulignent ces extraits : « Tan angustioso lo que le estaba sucediendo y tan inexplicable, que temió haber escapado de un mal sueño para ir a caer en una pesadilla todavía peor » (TUSQUETS, 2009 : 334), « Y, si era esto verdad, no habría servido su huida para nada, puesto que el sueño se había venido aquí tras ella, la había perseguido hasta aquí » (TUSQUETS, 2009 : 335). Cette confusion entre les mondes oniriques et réels, ainsi que la confusion mentale de la protagoniste, sont également présentes dans le dernier épisode, caractérisé par sa fin ouverte. La voix narrative réutilise le même verbe (« *desvanecerse* ») et le même temps que lorsque Marta pensait se sauver du cercle infernal en se libérant du rêve initial : « Corría enloquecida, sin saber hacia dónde, tal vez en busca de la madriguera, del agujero cálido donde podría sentirse por fin a salvo, por fin definitivamente segura, donde se **desvanecerían** los fantasmas [...] » (TUSQUETS, 2009 : 339).

Comment savoir, donc, si les épisodes présentés comme réels, car appartenant à un monde éveillé, sont eux aussi un rêve ou non ? Comment savoir si la fin du troisième épisode n'est pas évitée tout simplement du fait du réveil de la voix narrative qui vient interrompre cet ultime rêve, lequel se retrouve ainsi sans fin explicite ? La nouvelle est peut-être dans son intégralité le récit de trois rêves enchaînés, interrompus juste avant l'acte violent, comme c'est souvent le cas dans les cauchemars. En outre, le dispositif du narrateur hétérodiégétique avec un point de vue interne est récurrent dans les rêves où le sujet se trouve dédoublé : à la fois protagoniste et spectateur de ses propres péripéties. Si l'on prend en compte l'intérêt d'Esther Tusquets pour la psychanalyse⁹, il est possible que non seulement le premier épisode de la cage, reconnu explicitement comme un rêve dans le récit, soit une clé de lecture de l'intériorisation des violences, mais que ce soit aussi le cas pour l'intégralité de la nouvelle qui serait donc une source de travail analytique puissant quant à la reproduction des schémas de domination de la part de la protagoniste. Les mots posés sur l'informe des rêves sont une reconfiguration intéressante dans le cadre psychanalytique qui est souvent mis en parallèle avec l'acte d'écriture. La mise en récit peut permettre l'émancipation et mettre des mots sur

⁷ N'oublions pas qu'Esther Tusquets, en tant qu'éditrice, a publié chez Lumen un livre de Julio Cortázar en 1972 : *Prosa del Observatorio*.

⁸ « Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. [...] Le fantastique occupe le temps de cette incertitude » (TODOROV, 1993 : 29).

⁹ N'oublions pas que le roman *Para no volver* (1985) est le récit d'une analyse avec un psychanalyste argentin.

les failles peut permettre de comprendre les structures d'oppression individuelles et collectives pour mieux les dénaturaliser, et c'est précisément ce que la critique Katarzyna Moszczyńska-Dürst indique à propos du roman tusquetsien *Para no volver* consacré à la psychanalyse : « es la única vía que vislumbra "para no volver" a cometer los mismos errores, no caer en la repetición de roles y narraciones que su entorno social ha preparado para ella » (MOSZCZYŃSKA-DÜRST, 2013 : 35). Il est significatif de constater que c'est justement ce roman qui, pour une fois, ne se termine pas par la résignation de la protagoniste à se laisser engloutir par les rapports de domination patriarcaux qui l'enferment. N'y aurait-il pas un lien entre le rêve dans « A love story » et les rêves analysés dans *Para no volver*, lien qui pourrait suggérer que pour une fois, la protagoniste Marta va peut-être réussir à ne pas retomber dans un cercle aliénant ? D'ailleurs, si l'on s'intéresse à la citation suivante, issue de la nouvelle « A love story », on peut y voir comme une réflexion sur la démarche psychanalytique, mais aussi sur celle littéraire, ce grand saut dans l'inconnu du langage et de la mise en récit : « [...] esta cita no sabía con qué, con quién, tal vez con alguien que podría explicarle lo ocurrido en la noche y brindarle la clave de sus sueños » (TUSQUETS, 2009 : 341).

L'écriture ne pourrait-elle pas être le symbole d'une possible libération dans la nouvelle ? Trouver sa voix pourrait être la clé de l'émancipation face à la négation du système patriarcal, et c'est que la voix narrative nous livre d'ailleurs discrètement. En effet, Marta arrive à s'extraire du cauchemar de la cage grâce à l'apparition, assez timide dans un premier temps, de sa voix : « Marta gritó, y esta vez le pareció que sí salía, un tanto sofocada y confundida, la voz [...] y entonces, como en anteriores ocasiones [...] tuvo la revelación de que todo aquel horror formaba parte de un sueño » (TUSQUETS, 2009 : 330-331), « rescatada por su propia voz » (TUSQUETS, 2009 : 331). Comment ne pas voir que, si la première partie du motif de la cage est essentiellement centrée sur une observation et une description de l'épervier, l'épisode final de réexposition de l'affrontement colombe-épervier est cette fois centré sur les sentiments, les faits et gestes de la colombe ? (Re)trouver ses mots, mettre en récit les schémas invisibles d'enfermement est bien cette forme d'*empowerment* revendiqué par les femmes pour mettre un terme aux violences et à la reproduction des schémas aliénants. L'émancipation au sein de cette nouvelle pourrait aussi passer par le choix de la forme brève, contrairement à ce qui se passe dans les romans d'Esther Tusquets : mettre fin à la nouvelle au bout de quelques pages, ne serait-ce pas mettre fin symboliquement aux cercles de la privation de liberté imposée aux sujets féminins ?

La nouvelle « A love story » d'Esther Tusquets publiée en 1996 est un texte de fiction singulier au regard de l'intégralité de l'œuvre de l'écrivaine catalane puisqu'elle s'aventure dans le genre fantastique et semble pour une fois laisser la porte ouverte à une hypothétique libération finale de sa protagoniste du joug de l'ordre symbolique masculin¹⁰. En tout cas, il nous est donné à lire dans cette nouvelle une vision archétypique et conflictuelle des rapports genrés entre hommes et femmes, ainsi qu'une lecture sensible de comment l'amour romantique (ou du moins, son mythe) tombe très vite dans des schémas d'oppression patriarcaux, où les sujets féminins sont non seulement privés de leur liberté d'exister et de penser, mais aussi entraînés dans l'engrenage de la reproduction des schémas aliénants qui reposent sur une oppression genrée et sur la normalisation des violences masculines. L'effet de répétition et d'enfermement conséquent que la voix narrative construit au long de la

¹⁰ Dans l'immense majorité de ses romans et de ses nouvelles, les sujets féminins essayent d'échapper à l'aliénation qui caractérise leur vie, dont leur vie de couple hétérosexuelle et hétérosexiste, mais ces personnages finissent toujours par se résigner, par abandonner la bataille de l'émancipation et retourner dans les cercles liberticides de l'amour toxique.

nouvelle pourrait ainsi être une manière d'ouvrir des interstices de libération par l'écriture et par la mise en récit cyclique d'une voix aliénée, ce qui ne manque pas de faire écho à la pensée de la performativité du genre butlerienne, si mobilisée dans les études littéraires :

Effet sédimenté d'une pratique réitérative ou rituelle, le sexe acquiert ainsi son effet naturalisé et, cependant, c'est aussi en vertu de cette réitération que s'ouvrent des failles et des fissures, qu'apparaissent les instabilités constitutives de telles constructions, ce qui échappe ou excède la norme, ce qui ne peut être entièrement défini ou fixé par le travail répétitif de cette norme. (BUTLER, 2009 : 24)

Bibliographie

- BUTLER, Judith (2009), *Ces corps qui comptent : De la matérialité et des limites discursives du “sexe”*, Paris, Éditions Amsterdam.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain [1969] (1982), *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont / Jupiter.
- CORTÁZAR, Julio (1972), *Prosa del Observatorio*, Barcelone, Lumen.
— (1966), *Todos los fuegos el fuego*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- GRABÓCZ, Márta (2009), *Musique, narrativité, signification*, Paris, L'Harmattan.
- LORENZI-CIOLDI, Fabio (2002), *Les représentations des groupes dominants et dominés : Collections et agrégats*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.
- MEDINA TORRES, Oliver (2016), *La autoficcionalización del personaje femenino y su repercusión en el tratamiento espacio-temporal en la narrativa de Esther Tusquets Guillén*, Madrid, Universidad Complutense.
- MOSZCZYŃSKA-DÜRST, Katarzyna (2013), « Usos amorosos e identitarios de Esther Tusquets: ¿Hacia una transición inconclusa? », *Studia Romanica Posnaniensia*, n° 40/2, Poznań, décembre.
- TODOROV, Tzvetan [1970] (1993), *Introduction à la littérature fantastique*, Ligugé, Éditions du Seuil.
- TUSQUETS, Esther (2009), *Carta a la madre y cuentos completos*, Barcelone, Menoscuarto Ediciones.
— (2007), *¡Bingo!*, Barcelone, Anagrama.
— (1996), *La niña lunática y otros cuentos*, Barcelone, Lumen.
— (1985), *Para no volver*, Barcelone, Anagrama.
— (1979), *El amor es un juego solitario*, Barcelone, Anagrama.
— (1978), *El mismo mar de todos los veranos*, Barcelone, Anagrama.

Pour citer cet article : Laguian, Claire (2020), « Enfermements genrés et intériorisation des rapports de domination dans la nouvelle “A love story” d’Esther Tusquets », *Lectures du genre n° 14 : Genre(s) et liberté(s)*, p. 42-54.