

Textualités lesbiennes et relations ancillaires : du lien amoureux au lien littéraire

From erotic to literary connections : figuring mistress-maid relationships in contemporary lesbian fiction

Textualidades lésbicas y relaciones ama-criada: del vínculo sexo-afectivo al vínculo literario

Gabriela Cordone, Marie Rosier, Nella Arambasin, Erwan Burel, Michaëla Cogan, Ana Marina Gamba et Margaret Gillespie

🔗 <http://interfas.univ-tlse2.fr/sociocriticism/3966>

Référence électronique

Gabriela Cordone, Marie Rosier, Nella Arambasin, Erwan Burel, Michaëla Cogan, Ana Marina Gamba et Margaret Gillespie, « Textualités lesbiennes et relations ancillaires : du lien amoureux au lien littéraire », *Sociocriticism* [En ligne], XXXVIII-2 | 2024, mis en ligne le 18 février 2025, consulté le 19 février 2025. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/sociocriticism/3966>

Textualités lesbiennes et relations ancillaires : du lien amoureux au lien littéraire

From erotic to literary connections : figuring mistress-maid relationships in contemporary lesbian fiction

Textualidades lésbicas y relaciones ama-criada: del vínculo sexo-afectivo al vínculo literario

Gabriela Cordone, Marie Rosier, Nella Arambasin, Erwan Burel, Michaëla Cogan, Ana Marina Gamba et Margaret Gillespie

PLAN

Introduction

Travail domestique et littérature : servantes et maîtresses en perspective

Corps nus et habillés à la frontière des sens et des classes

Corps, sexualités lesbiennes et jeux de regards

Maternité et maison : refuges ou pièges pour la relation lesbienne ?

Conclusion : Traverser la norme

DÉDICACE

Marie Rosier a participé avec enthousiasme aux travaux de préparation, de rédaction et de relecture de ce travail commun. Elle était heureuse de savoir que ce projet, placé sous le signe de l'intelligence collective, du respect et de l'amitié, puisse voir le jour.

Elle s'est battue avec bravoure contre la maladie. Pour notre plus grande douleur, Marie nous a quitté·x·es le 23 décembre 2024.

Son immense générosité, son esprit brillant, son humour inimitable, ses mots affûtés et sa belle présence nous manquent cruellement.

Cet article lui est dédié

TEXTE

Introduction

- 1 Cette étude est le résultat d'une étroite et amicale collaboration menée par les membres de deux équipes de recherche (France et Suisse).

- 2 À partir de nos différentes spécialités (littératures hispanophone, anglophone et comparée), nous avons collaboré de façon horizontale, transdisciplinaire et transfrontalière, en réfléchissant aux rapports à la fois amoureux et domestiques des femmes, récurrents dans la fiction d'aujourd'hui. Notre intention est, d'une part, de donner à connaître une littérature qui reste souvent sous les radars de la critique ; d'autre part, de mettre en relation des textes contemporains à partir de divers contextes littéraires autour du sujet de l'amour lesbien. Il en ressort, après l'étude des principales articulations formelles et thématiques, qu'un lien puissant se tisse entre trois romans issus de pays différents (Argentine, France et Royaume-Uni) mettant en évidence des perspectives intersectionnelles, des rhétoriques communes et des imaginaires interdépendants.
- 3 L'étude met en dialogue trois romans contemporains, *L'enfant poisson* (Puenzo, 2010 [2004]), *Amours* (de Récondo, 2015) et *Les Confessions de Frannie Langton* (Collins, 2019). Elle s'articule autour de deux dynamiques : d'une part, la position des domestiques en tant que personnages clés de l'intrigue et, d'autre part, la relation lesbienne entre la domestique et sa patronne. La diversité des géographies et des temporalités dans lesquelles se déroulent les récits nous permet d'explorer différents imaginaires qui émergent de ces relations. Ces imaginaires mettent en scène des liens asymétriques de race, de classe, de genre et d'orientation sexo-affective. Une série de questions émergent du corpus choisi : quels conflits se matérialisent à l'intersection du roman ancillaire et de la textualité lesbienne ? Quelles sont les nouvelles manières d'être et de désirer figurées par le récit ? Quelles sont les structures traditionnelles qui continuent à fonctionner, limitant et encadrant ces textes ?
- 4 Ce qui est certain, c'est que les représentations des expériences lesbiennes, souvent en filigrane, sont bien présentes dans la littérature. Dans *The Apparitional Lesbian*, Terry Castle soutient qu'il existe une dimension fantasmatique inhérente à l'histoire littéraire du lesbianisme, une « impalpabilité, une brume, une évaporation ou un effacement de la possibilité » (Castle, 1993, p. 28). Ce concept peut revêtir deux sens : d'une part, la présence textuelle du désir lesbien est caractérisée par une certaine indicibilité, qui ne pourrait être comprise que dans ses insinuations, dans les plis du non-dit ; d'autre part, la dimension fantasmatique peut être entendue comme une menace qui

hante les structures hétéropatriarcales et qui est donc réprimée au point d'être « déréalisée » (Castle, 1993, p. 34). Ainsi l'expérience lesbienne, tout au long de l'histoire littéraire, ne pouvait être représentée que comme une absence ou une impossibilité.

- 5 De leur côté, Eloit et Hemmings étudient le terme de « fantôme lesbien » auquel elles attribuent une double signification : « Il met en évidence la nature sombre ou ludique du refoulé ou du marginal, aussi bien dans le féminisme qu'ailleurs et dans un autre temps. Mais il met également en évidence les fantômes qui hantent l'identité, la communauté, la politique et la théorie lesbiennes : les sujets, les pratiques et les histoires non reconnus qui se cachent derrière, à côté ou sous les significations lesbiennes dominantes » (Eloit et Hemmings, 2019, p. 352-353).
- 6 Signalons encore un deuxième phénomène qui traverse la figuration littéraire des subjectivités lesbiennes : l'hétérodésignation. Ce terme fait référence « aux objets de discours empêchés d'affirmer par eux-mêmes qui ils sont » (Arnés, 2016, p. 16). Les sujets lesbiens ont été racontés, traditionnellement, par d'autres sujets, en particulier par des hommes hétérosexuels et sous le prisme de la perversion et de la pathologisation. La prise de parole des sujets lesbiens, c'est-à-dire, l'autodésignation, crée de nouveaux codes qui vont à contre-courant des imaginaires, métaphores et fantasmes des groupes dominants. Dans les trois récits étudiés, l'intention de se dire est patente et interroge la tradition littéraire. Ceci questionne également les généalogies dissidentes inaugurées dans ces romans, les archives littéraires mobilisées et les formes de dialogues établies avec les structures classiques.
- 7 Le XX^e siècle a été marqué par un changement progressif de l'ineffabilité de la subjectivité lesbienne avec entre autres des romans francophones phares tels que *Le rempart des béguines* (1951) de Françoise Mallet-Jorris, *Thérèse et Isabelle* (1955) de Violette Leduc, *Les Guerrillères* (1969) de Monique Wittig ; dans la littérature hispanique : *Zeze* (1909) de Ángeles Vicente, *El sueño de la razón* (1926) de Cipriano Rivas Cherif, l'œuvre poétique de Lucía Sánchez Saornil (1925/1936), *Duermen bajo las aguas* (1955) de Carmen Kurtz, l'œuvre poétique de Alfonsina Storni et de Gabriela Mistral (Prix Nobel de littérature 1945) et, dans le monde anglo saxon, *Le puits de solitude* (1928) de Radclyffe Hall, *Orlando* (1928) de Virginia Woolf, *Nightwood* (1936) de Djuna

Barnes, *Deux dames sérieuses* (1943) de Jane Bowles, *Carol* (1952) de Patricia Highsmith. Avec les luttes féministes et lesbiennes des années 70, les expressions de la littérature lesbienne connaîtront un certain essor qui restera, toutefois, assez confidentiel¹.

- 8 À différents degrés de représentation, les romans étudiés dans ce travail réinvestissent la question du corps lié aux espaces, aux sexualités et à la maternité. Ces axes, nécessairement imbriqués dans des repères spatio-temporels singuliers, nous permettent de parcourir les œuvres et de penser, à partir de leurs spécificités, des motifs présents de manière transversale, tels que le regard, le désir et l'élément liquide. La variété des genres littéraires, qui vont, dans le cas de notre corpus d'études, du roman historique au roman énoncé par une voix canine, en passant par une sorte de journal/chronique fictionnels, promettent une exploration de ces ancrages et articulations aux multiples dimensions.
- 9 *L'enfant poisson*, premier roman de l'argentine Lucía Puenzo publié en 2004 à Buenos Aires sous le titre de *El niño pez*, a été traduit en français en 2010 par Anne Plantagenet pour les Éditions Stock. L'autrice est également cinéaste et adaptera ce texte pour le cinéma en 2009. La voix narratrice est, d'emblée, déroutante : les faits sont racontés par Serafín, le chien recueilli par la famille Brontë – nom qui met l'accent sur la fiction romanesque menée de patte de maître par la mascotte de la maison. Ce mode narratif inattendu, ici sous la modalité de la focalisation interne, a déjà fait ses preuves et la tradition des romans conduits par une voix narrative zoomorphique est riche et longue. Mais Serafín reste un drôle de chien, réceptif aux films pornographiques ou aux caresses des jeunes filles du foyer. Il est amoureux de sa maîtresse, la jeune adolescente Lala, et est également témoin des frasques d'une famille de la haute bourgeoisie en pleine décomposition : un père écrivain imbu de lui-même, imbuvable et alcoolique, une mère fantasque et absente, un frère dealer et bon à rien... À cette famille s'ajoutent la Guayi, diminutif de « la paraguayita » (la petite paraguayenne), de son vrai prénom Lin, la jeune domestique, et bien sûr le chien Serafín, adopté dans un refuge. Sous le toit de cette maison huppée, ces derniers sont les deux seuls personnages manifestement sans pedigree... Serafín est également témoin des amours de Lala et de la Guayi. Ensemble, elles échafaudent une vie commune aux bords du lac Ypacaraí, terre natale de la Guayi. Or,

ayant découvert que son père viole la domestique, Lala empoisonne celui-ci et s'enfuit au Paraguay. Quant à la Guayi, se laissant accuser du crime, elle est incarcérée. Pour sa part, lors de son séjour au bord du lac Ypacaraí, Lala découvre grâce au grand-père de la Guayi, des épisodes cachés de la vie de son amoureuse et prend connaissance de la légende de l'enfant poisson qui habite les profondeurs du lac. Le parallèle entre cette figure mythique et l'enfant que la Guayi aurait perdu peu après sa naissance, apparaît clairement. Sachant que son amie s'est rendue à la police à sa place et, qu'en prison, elle est victime d'un réseau de prostitution organisé par le système carcéral, Lala tisse des relations avec différents personnages et conçoit un plan pour la libérer. Le couple, après des épisodes remplis d'action et de violence, réussit à s'enfuir vers un destin commun auquel les lecteurs-lectrices n'auront pas accès, puisque Serafín, le chien narrateur, gravement blessé lors du sauvetage de la Guayi, ne peut plus continuer son récit...

- 10 *Les Confessions de Frannie Langton*, de Sara Collins, est traduit de l'anglais par Charles Recoursé et publié en 2019 aux éditions Belfond. Le roman connaît une adaptation télévisuelle sous forme de mini-série depuis 2022 et dont la scénariste n'est autre que Collins. Née esclave en Jamaïque, Frannie Langton est domestique de maison dans la plantation de canne à sucre de son maître, John Langton, qui en 1825 l'emmène à Londres pour l'offrir au célèbre philosophe naturaliste George Benham. Frannie et Mme Benham, Marguerite, tombent éperdument amoureuses et s'engagent dans une relation tumultueuse qui finira par les mener à leur perte. En effet, le roman s'ouvre sur le procès de la jeune mulâtresse, accusée du double meurtre de George et Marguerite. Les premières pages du roman scellent le pacte de lecture : Frannie s'adresse à son avocat et décide de lui raconter – de nous raconter – sa vie. Commence alors un long voyage à la première personne, qui débute naturellement en Jamaïque, entre 1812 et 1825, à Paradise, la plantation où Frannie devient malgré elle le bras droit de Langton dans ses atroces expérimentations médicales sur les corps des esclaves noirs. Le voyage se poursuit à Londres, entre 1825 et 1826, où l'on suit la liaison passionnée entre les deux femmes dans une Angleterre marquée par des débats autour de l'abolitionnisme. L'écriture de Sara Collins nous fait plonger dans la complexité d'une relation qui mêle amour, haine, drogue mais aussi littérature, et nous

mène progressivement vers une conclusion tragique. Frannie est pendue le 12 mai 1826. Au moment de mourir, elle arrache un dernier cri, prononçant le nom de sa bien-aimée : Marguerite.

- 11 *Amours*, de Léonor de Récondo, est publié aux éditions Sabine Wespieser en 2015. Le texte a été adapté et mis en scène en 2021 par Vanessa Sanchez, directrice artistique de Arbre Compagnie. Ce roman raconte, d'un point de vue externe, la façon dont la peur du scandale, les secrets, l'amour et un enfant vont lier le destin d'un couple bourgeois du début du XX^e siècle et de Céleste, leur domestique. Au sein de la demeure d'Anselme et Victoire de Boisvaillant, Céleste, en plus de ses tâches quotidiennes, subit, la nuit tombée, les assauts forcés du maître de maison. De ces visites nocturnes naît un garçon que le couple choisit de faire sien, car l'épouse ne peut procréer. Le portrait bourgeois de la famille parfaite est ainsi assuré. Or, malgré les bonnes intentions et les soins prodigués par Victoire, le nourrisson se meurt. La domestique décide de secrètement prendre soin de lui pour le sauver. Le lien rétabli dans l'intimité de sa chambre de bonne, la santé du nourrisson s'améliore. Mère et enfant sont rejoints un soir par Victoire qui se glisse sous les draps et se blottit contre le corps chaud de Céleste. A partir de ce premier contact s'établit une relation amoureuse entre les deux femmes que tout oppose, à l'abri des conventions de leur temps. Cet amour interdit bouleverse, momentanément, les rapports de classe. Il contrevient aux normes bourgeoises et hétérosexistes, condamnant la bonne à un destin funeste. En effet, face à l'accusation de brûler en enfer formulée par le prêtre Gabriel, auquel Victoire avait confessé ce secret inavouable, Céleste s'éloigne de son amante, malgré la volonté de Victoire de fuir avec elle et l'enfant. Puis, prise en étau entre peur et culpabilité, la domestique s'expose sciemment à la maladie contagieuse de la tuberculose et y succombe.
- 12 Ces trois romans, venus d'horizons bien différents, renferment pourtant des points communs et mettent en lumière, chacun à leur façon, des problématiques et préoccupations déclinées à partir de repères spatio-temporels propres à chacun. Ces points de rencontre sont autant d'aspects qui composent et construisent, dans nos romans, le double visage des amours lesbiennes et ancillaires. Autour du travail domestique, des corps marqués par la classe et la race, de leur sexualité interdite et dissidente, mais aussi des approches plus consensuelles comme la maternité et le foyer, nous parcourons les trois

textes, privilégiant des passages selon les thématiques. Nous pourrions ainsi les faire dialoguer et tisser des liens entre eux afin d'élargir nos horizons de lecture et de compréhension des textualités lesbiennes.

Travail domestique et littérature : servantes et maîtresses en perspective

- 13 Le roman de Collins et celui de de Récondo s'inscrivent dans la tradition littéraire du roman historique, en situant leurs intrigues respectivement au XIX^e et au début du XX^e siècle. Les mises en scène respectives des réalités matérielles du service domestique à différentes époques en Angleterre, en France et en Jamaïque, évoquent des relations de pouvoir sur lesquelles se bâtit l'économie des romans. De plus, ces deux titres permettent d'explorer des manifestations du désir lesbien dans des contextes dans lesquels le système hétéropatriarcal n'était en aucun cas remis en question, et dans lesquels les relations lesbiennes étaient donc censurées et réprimées. De même, l'étude des romans historiques qui mettent en scène des histoires d'amour entre femmes invite à une réflexion sur la création, ou plutôt à une intervention sur un imaginaire littéraire de l'amour dans lequel les liens sexuels et affectifs lesbiens peuvent avoir leur place. Ces deux romans posent également la question de la réécriture historique par des écrivaines de fiction qui transposent leur propre sensibilité, imprégnée des théories post-coloniales, féministes et queer, dans un univers qui antédote ces discours contemporains – ce qui a pour effet de mettre à distance la relation lesbienne représentée, la rendant plus acceptable ou plus idéalisée. Ce procédé n'implique pas nécessairement la subversion totale des codes et des structures littéraires qui renvoient à l'amour romantique mais, en se les appropriant, il permet de donner un espace à d'autres expériences et à d'autres désirs². Dans *Amours* et *Les Confessions de Frannie Langton*, ces appropriations des structures littéraires contenant un désir lesbien fissurent non seulement le code littéraire amoureux mais encore les imaginaires culturels de genre, de classe et de race.

- 14 Le second point de rencontre lie le travail domestique à la colonialité et à la race. Ainsi, dans *Les Confessions...*, les traces du passé colonial de l'Empire britannique sont présentes à la fois dans les territoires d'outre-mer et sur le territoire anglais. L'esclavage des Africain·e·s et de leurs descendant·e·s est représenté en mettant particulièrement l'accent sur la déshumanisation et la violence caractéristiques de ce processus. Dans le roman de Collins, la soumission se prolonge à travers la migration vers la métropole impériale dans laquelle ces sujets continueront à être exploité·e·s dans le domaine du service domestique et la prostitution. Dans un autre espace-temps, le récit de *L'enfant poisson* fait s'imbriquer, autour de la domestique paraguayenne, des préjugés de race et de classe présents dans l'Argentine contemporaine en tant que territoire colonisé. Dès les premières lignes du récit, où la jeune patronne s'amuse dans le jardin avec l'employée, le cadre social est posé par la mère : « Pas question. Elle ne peut pas être amie avec la domestique » (Puenzo, 2010, p. 21). Ancrés dans les actuels débats décoloniaux, perspective que l'on retrouve clairement dans les textes de Puenzo et de Collins, ces romans reconstruisent une généalogie et une actualité spécifiquement féminisée de l'expérience coloniale, où est révélée également la dimension intime de ce lien. Une intimité qui, comme l'affirme Shireen Ally, est marquée par l'ambiguïté, l'ambivalence et un profond sentiment d'anxiété (Ally, 2018, p. 47). Ainsi, tant le personnage de Frannie – une esclave jamaïcaine amenée à Londres – dans *Les Confessions de Frannie Langton*, que celui de la Guayi – une jeune femme guarani paraguayenne qui travaille comme domestique à Buenos Aires dans *L'enfant poisson* –, portent en elles les marques d'une frontière coloniale. Toutes les deux incarnent cette frontière en tant que figures subalternes qui habitent la maison de leurs patrons blancs (Stoler, 2010, p. 133). Il s'agit d'une frontière qui marque une "non-appartenance" permanente – entre le désir blanc d'assimilation et celui d'annihilation – mais qui est en même temps un facteur de transgression potentielle de l'ordre établi, tant pour les domestiques que pour leurs patronnes. Fruit du viol d'une domestique noire par son maître, l'identité mulâtre de Frannie problématise davantage cette frontière prétendument étanche.
- 15 En somme, ces textes nous confrontent, d'une part, à des formes d'amour lesbien qui remettent en question les structures hétéropa-

triarcales et, d'autre part, à une lecture intersectionnelle de la construction subjective des personnages qui met en évidence les inégalités de classe et de race au sein de relations fréquemment ignorées, ou peu débattues dans les textes littéraires.

- 16 Il nous semble pertinent de placer dans un contexte historique et littéraire touchant nos trois aires géographiques, ces rapports entre maîtresse et domestique.
- 17 En 1979, *La place des bonnes* d'Anne Martin-Fugier a dressé le premier tableau général des représentations de la domesticité féminine dans la littérature française du XIX^e siècle³. L'analyse de Martin-Fugier ne dégage pas un portrait-robot de la bonne, mais ses traits dominants et variés, donnant accès à la fabrication de stéréotypes, qui obligent à constater leur persistance jusque dans la littérature du XXI^e siècle. Que deux romans de notre corpus contemporain soient précisément historiques, ancrés dans un XIX^e siècle impérial anglais ou finissant français, suppose que les représentations du passé de la domesticité féminine transmettent ou réajustent des problématiques récurrentes, avec une certaine continuité. Si parfois les autrices actuelles reproduisent des schémas narratifs entiers, il faut s'interroger sur la pertinence de cette appropriation et du rapport que des modèles stéréotypés établissent avec le présent qui les réinvestit : la variation d'un thème n'est pas sa répétition mais une réinterprétation. Autrement dit, les caractéristiques de la servante sont à la fois fantasmées et historiquement déterminées ; elles relèvent d'un imaginaire transhistorique façonné par des représentations culturelles de la subalternité féminine⁴.
- 18 Parmi ces caractéristiques, l'articulation entre condition matrimoniale et maternelle est centrale au XIX^e siècle, dès lors que la surcharge du service domestique rend inconciliable le mariage, sans lequel la maternité ne saurait à son tour être envisagée. L'interdit implicite du mariage et de la maternité rend la sexualité ancillaire explicitement incompatible avec les normes légales et religieuses de la société. Non seulement la « fille-mère » est moralement condamnée, mais « être célibataire enceinte est quasiment un stéréotype de la condition domestique » (Martin-Fugier, 2004, p. 294), une contradiction dans les termes, au nom de laquelle la bonne voit son contrat résilié, et qui, restant sans aucun recours devant la loi française jusqu'en

1909 (Ibid., p. 301), finit par tomber dans la prostitution, en vertu d'une « absence de frontières entre les deux professions » (Ibid., p. Ibid., p. 325). La servante-putain est bien l'expression d'un cercle vicieux, que Collins et Puenzo réaffirment chacune en termes de parcours imposé, para-institutionnel, à travers des dispositifs répressifs différents.

- 19 Irrévocablement stigmatisée, la servante enceinte doit donc soit « cacher sa grossesse » (Ibid., p. 316), soit se conformer au « canevas de l'infanticide ancillaire » (Ibid., p. 307), comme si la culpabilité honteuse d'une part, et la pulsion criminelle de l'autre, signifiait le choix moral entre lequel se joue son destin. Que la loi ait été plutôt clémente avec les « mères infanticides », acquittées pour moitié selon les statistiques (Ibid., p. 309), il n'en demeure pas moins vrai que La servante criminelle soit devenue un type sociologique à part entière, auquel le magistrat Raymond de Ryckère donne en 1908 son rôle-titre. Collins situe précisément Frannie au cœur de ce dilemme juridique, tandis que Puenzo attribue le rôle-titre à la maîtresse et déjoue la loi. Avant que l'affaire des sœurs Papin ne vienne reformuler le modèle de la servante criminelle, de Récondo inscrit clairement son intrigue dans la tradition littéraire et culturelle française, où la bourgeoisie régit la sexualité ancillaire jusqu'à absorber l'enfant du viol dans son giron, en faisant 'disparaître' la bonne.
- 20 De même, Collins et Puenzo déploient sur le plan historique (post)colonial le choix moral ténu entre fille-mère, enfant naturel et servante criminelle, si bien que la honte comme le meurtre, voire la sexualité et la prostitution, acquièrent une amplitude qui dépasse les cadres de la classe sociale dominante, pour toucher au registre impérialiste de la supériorité raciale. Puenzo dialogue avec l'imaginaire collectif qui prédétermine la criminalité de la servante racialisée, tandis que le parricide conforte les tendances suicidaires du père : d'une part, on a affaire à la délinquance ancillaire, d'autre part à la tragédie de l'hybris. L'imaginaire collectif chez Collins stigmatise d'emblée la servante racialisée, une faute triplement intériorisée par ce que Jacquet (2015) appelle le statut de transclasse par l'illégitimité et la dégénérescence (incestuelle) de la relation paternelle, et par le matricide. On peut lire dans les entreprises logo-centrées, soit du savant maudit pour Collins soit de l'écrivain célèbre pour Puenzo, les origines d'une domination occidentale intellectuellement fondée, qui ensauvage la servante

et lui retire une fois encore la possibilité d'un choix moral, pour la rabattre dans la criminalité.

- 21 Toutefois, ce destin tracé entraîne l'enfant naturel dans la monstruosité, maintenu à l'état d'embryon ou d'hybride, inassimilable. Fruit de l'inceste dans le film de Puenzo (mais pas dans le roman), l'enfant se maintient entre l'humain et les espèces aquatiques, aux origines symboliques de la vie et de la mort. De même, chez Collins le fœtus conservé dans des bocaux se maintient dans les limbes d'une existence prématurée.
- 22 Forcément coupable aux yeux de la société anglaise du XIX^e siècle, comme en Argentine au XXI^e, la femme racisée, dans le cas de Puenzo, n'est pourtant pas celle qui a tué, ou, dans le cas de Collins, celle qui tente de protéger sa maîtresse. La race permet de légitimer les discriminations de classe, mais inversement aussi, la classe est une affaire de race. Incompatibles racialement et socialement avec le mariage, les maternités des (ou avec les) domestiques demeurent dans tous les cas aussi inévitables que sanctionnées, portées par un sexe qui s'affirme plus que jamais féminin(isé), car primaire et reproductible, animal et non civilisé.
- 23 C'est dans cette configuration intersectionnelle et matrimoniale que l'on peut situer la question pathologisante du lesbianisme, qui n'est pas propre au corpus contemporain, puisqu'elle existe déjà dans la littérature du XIX^e siècle. Sachant que l'éducation bourgeoise des filles vise à préserver leur virginité en vue du mariage, le lesbianisme domestique introduit le « vice » dans les familles en détournant les adolescentes des hommes auxquels elles sont destinées : « Il est intéressant de constater qu'à la fin du XIX^e siècle on se soucie en Angleterre comme en France de la préservation des enfants et on se défie des domestiques, corrupteurs en puissance de l'enfance » (Martin-Fugier, 2004, p. 191). L'envers de la corruption est l'émancipation, dont la servante lesbienne devient la figure anti-patriarcale. Ce qui explique que « cette alliance contre-nature de la domestique et de la maîtresse se termine dans le sang », résume Martin-Fugier (2004 : 186). De cette alliance, les trois autrices du corpus prennent la relève, de manière également funeste chez Collins et de Récondo, à la différence de Puenzo qui seule lui accorde un sursis. Si dans un cas, le lesbianisme ouvre une parenthèse, vite refermée, sur un concubinage qui refor-

mule l'interdit atavique sur le statut matrimonial-maternel de (ou avec) la servante, dans le cas de Puenzo la parenthèse ne se referme pas et poursuit une ligne de fuite imaginaire. Mais tandis que « l'empêchement au mariage » (Martin-Fugier, 2004, p. 286) demeure l'implicite de la relation homosexuelle, réduite à la clandestinité ou au scandale, l'empêchement d'enfanter demeure explicite au sein du couple lesbien, et la maternité doit alors se réinventer.

- 24 Si le lesbianisme textuel semble aujourd'hui reprendre à son compte les stéréotypes de la condition domestique, on peut se demander pourquoi : s'agit-il de renverser la norme à force de déconstruire son cadre bourgeois, légal, racial, moral et religieux ? ou de repenser la norme en poussant le postulat matrimonial-maternel jusqu'à son impensé : former officiellement un couple lesbien avec enfant ? Les autrices semblent chercher une généalogie pour réinventer les formes amoureuses et les configurations familiales.
- 25 Sans doute, l'intermédialité produite à partir des romans peut éclairer la problématique, dès lors que le cinéma comme le théâtre mettent en mouvement les textes en les performant. L'adaptation filmique de son propre roman par Puenzo, ainsi que l'adaptation théâtrale de *de Récondo* par Vanessa Sanchez (*Arbre Compagnie*), démultiplient les dynamiques de désir sous-jacentes aux récits. Les stéréotypes ne se figent pas en situations préconçues, parce qu'ils mettent en jeu des corps qui bougent, marchent et dansent, par opposition à des masques impassibles (la persona), c'est-à-dire à des figures d'autorité qui s'imposent à l'individu dans la violence (père ou police chez Puenzo, savant ou procureur chez Collins, bonne société ou prêtre chez *de Récondo*). Dans l'adaptation d'*Amours*, le corps dominé de la bonne parle en silence de lui-même, des contraintes subies (viol, grossesse, accouchement), mais aussi des formes libératoires, tournoyantes, fluides ou aquatiques. A la différence de la corde qui sur la scène de théâtre « empêche » la bonne de s'éloigner du lit auquel son destin la lie, une danse extatique, ou des véhicules de transport dans le film de Puenzo, deviennent les vecteurs d'une mobilité aussi physique qu'imaginaire ; un autre positionnement devient possible.
- 26 En ce qui concerne l'histoire littéraire argentine, les figures des serveurs et des domestiques ont toujours été présentes, sous diverses formes et expressions. Dans la littérature du XIX^e siècle, cette figure

apparaît de manière récurrente sous la forme du « serviteur préféré » dans des histoires produites par les groupes dominants de l'époque (Viñas, 1982, p. 83). Dans ces récits, qui avaient tendance à se dérouler dans des propriétés éloignées de la ville, apparaît fréquemment la relation entre un enfant - dans la plupart des cas le fils du propriétaire - et l'un des domestiques, présenté comme « adroit, obéissant et renommé » (Idem), d'une loyauté désintéressée envers la famille pour laquelle il travaille, et qui transmet à l'enfant certaines valeurs et connaissances liées à la tradition et à un rapport spécifique avec la terre⁵. La figure du « serviteur préféré », perçue avec une certaine bienveillance par le narrateur, cède la place au XX^e siècle à des perspectives plus complexes. En effet, avec l'avènement de la culture de masse, les fictions mettant en scène des membres de la classe ouvrière, parmi lesquels se distinguent en particulier les servantes des ménages urbains, ont pris une importance croissante au cinéma, au théâtre, dans la littérature populaire de masse et notamment à la télévision (feuilletons télévisés). Un trait commun à ce type de récit, souvent une peinture des mœurs, montre la possibilité d'ascension sociale grâce à l'histoire d'amour entre la domestique et son patron (Kratje, 2018).

- 27 Par ailleurs, dans la littérature caractéristique des élites urbaines, des réflexions et des liens beaucoup plus contradictoires et obscurs se tissent autour de la domesticité. L'arrivée au pouvoir de Juan Domingo Perón en 1946, événement considéré par les secteurs dominants comme une invasion des couches populaires, a insufflé une série d'imaginaires liés aux domestiques, fondés sur des sentiments de peur et de méfiance à l'instar du phénomène européen de la fin de l'Ancien Régime. En Argentine, cette méfiance sera sublimée dans le cas du mythe du « garçon rôti »⁶. Par ailleurs, le double statut de la figure de la femme de chambre (à la fois intruse et membre de la famille, confidente et criminelle) sera un sujet d'exploration tout au long du siècle, en particulier chez Victoria et Silvina Ocampo, Beatriz Guido et Norah Lange. Comme dans l'Europe du XIX^e siècle, un imaginaire criminel à propos des domestiques s'est développé et un grand nombre de récits s'en est fait l'écho, en dépeignant les domestiques comme des criminelles violentes ou des meurtrières cruelles. Ainsi, les domestiques ne représentaient pas un danger pour l'ordre public - comme c'était le cas pour les travailleurs masculins à partir

du XX^e siècle - mais étaient perçues comme menaçant la sphère privée de la vie moderne (Domínguez, 2021, p. 228). C'est pourquoi, dans de nombreux cas, la représentation littéraire de leurs crimes revêt une forte dimension affective : leur impact politique est associé à la transgression de rôles stéréotypés féminins.

- 28 Le passage au XXI^e siècle remodèle les regards artistiques et suscite un regain d'intérêt qui se concentre principalement sur la relation entre la domestique et la maîtresse. Ce nouveau siècle permet également une problématisation, nourrie par les débats féministes et de la pensée décoloniale, des tensions sous-jacentes aux liens ancillaires contemporains. Ce phénomène peut être identifié principalement dans des films de réalisatrices latino-américaines (Kratje, 2018; Solórzano, 2015), productions qui ont joui d'un retentissement particulier au niveau international. Bien qu'il s'agisse de productions extrêmement hétérogènes, tant au niveau de leur esthétique qu'en ce qui concerne leur réception et leur message sociopolitique, il existe une réflexion commune à ces films que la critique a lus comme une exploration de la dialectique entre l'intimité et la distance (Shaw, 2021)⁷. Il s'agit d'une intimité qui crée une densité affective aux caractéristiques très particulières, basée sur le partage de proximité exclusive avec les employeur·euses, mais limitée en permanence par une frontière infranchissable imposée par les asymétries de race et de classe. Les films tels que l'adaptation cinématographique de *L'enfant poisson* (2009) mais aussi *La teta asustada* (Llosa 2009) et *Que horas ela volta ?* (Muylaert, 2015), pour ne citer que quelques exemples, abordent de différentes manières cette tension intrinsèque, notamment à travers leurs intrigues, mais aussi à travers la mise-en-scène, la position de la caméra et la focalisation de leurs récits (Shaw, 2021). Contrairement au cinéma commercial, le cinéma indépendant propose, dans la représentation filmique des travailleurs domestiques, « des interventions sans précédent sur le traitement des thèmes et des procédures formelles, narratives, stylistiques, audiovisuelles et discursives » (Kratje, 2018, p. 167). Bien que les expressions contemporaines ne parviennent pas nécessairement à surmonter les tensions inhérentes aux liens qu'elles cherchent à montrer, il est possible cependant, grâce à des récits qui tentent de déjouer les regards paternalistes et victimaires, de faire émerger une réflexion et

une exploration autour des contradictions propres aux liens ancillaires.

- 29 Dans la société britannique, caractérisée depuis plus de deux siècles par l'industrialisation et la rationalisation économique, l'emploi de domestiques apparaît au début du vingtième siècle comme le vestige d'une ère archaïque et en passe de devenir révolue, la relation paternaliste entre le maître ou maîtresse et le domestique étant peu à peu confrontée aux relations contractuelles liant classe ouvrière et patronat (Goldstone, 2010, p. 620). Le rapport hiérarchisé et ritualisé régissant maître/maîtresse et domestique trouve son corollaire dans la littérature où, toujours selon Goldstone, ce dernier fait figure de personnage prévisible et cliché : subordonné aux règles et conventions de son propre stéréotype, il est mis "au service" de la structure formelle du récit qui l'encode et l'enferme. À maints égards ce schéma narratif paraît encore d'actualité. De nombreuses productions littéraires, cinématographiques ou télévisuelles récentes (*Les vestiges du jour*, 1989 ; *Gosford Park*, 2001 ; *Downton Abbey*, 2010-2015) mettent en effet en scène, elles aussi, une haute société de l'entre-deux guerres servie par une classe domestique respectueuse d'un *statu quo* où les figures des domestiques ont pour mission d'incarner et de véhiculer un sentiment souvent nostalgique du passé.
- 30 Pourtant, l'histoire britannique, tout comme sa littérature, ne manque pas d'exemples du contraire, où le domestique refuse de s'inscrire dans l'ordre établi et constitue à l'inverse un élément perturbateur et subversif, tant dans la société que dans sa représentation fictionnelle. Aussi la frontière entre l'ancien régime des propriétaires terriens d'un côté et la modernité commerçante de l'autre se révèle peu étanche, la relation entretenue entre domestique et maître restant souvent complexe et ambiguë. Le *servant problem*, comme le formulait déjà Daniel Defoe au dix-huitième siècle, est à l'origine de multiples hantises et préoccupations, mais aussi source de fascination, pour cet essayiste et romancier auteur de nombreux tracts portant sur la liberté de mœurs de la classe inférieure féminine, et dont la fausse autobiographie *Moll Flanders* (1722) – l'histoire d'une criminelle et courtisane repentie qui veut à tout prix éviter le travail domestique auquel son rang social semble la destiner – sert d'intertexte aux *Confessions de Frannie Langton*.

- 31 La question de la place des domestiques se trouve également au cœur du livre *Les Hauts de Hurlevent* (Emily Brontë 1847), roman d'une grande modernité trop souvent réduit à une simple histoire sentimentale et dont le récit enchâssé donne la part belle à la bonne, dans la mesure où le premier narrateur, un certain Mr Lockwood, se contente de recueillir et de rapporter « servilement » le témoignage de Nelly Dean, domestique auprès des Earnshaw, propriétaires de la ferme éponyme du roman. Dans un renversement étonnant de l'ordre social établi, c'est donc à une employée de maison que l'on confie l'autorité narrative, et c'est elle qui va raconter comment le jeune Heathcliff, enfant à la peau mate et aux yeux sombres trouvé dans les bas-fonds de Liverpool et adopté par la famille Earnshaw, prendra possession de la demeure familiale et se vengera ainsi du comportement de son demi-frère qui le traitait comme un petit serviteur et le faisait travailler dans les champs.
- 32 Chez les écrivains expérimentaux dits modernistes du début du vingtième siècle, le projet de renouveau artistique implique également de repenser la représentation des domestiques : « toutes les relations humaines ont évolué – celles des maîtres et des domestiques, des maris et des femmes, des parents et des enfants » dit bien Virginia Woolf dans sa célèbre déclaration de rupture avec la tradition victorienne (Woolf, 2015, p. 222). Valets et bonnes ne se rangent plus « à leur place », en marge de la trame narrative ; leurs commentaires, bien qu'en coulisses de l'intrigue principale, minent l'autorité de celle-ci, mettant en question les règles et conventions qui l'étaient (Wilson, 2013, p. 6). En parallèle, à l'instar du célèbre incipit de *Mrs Dalloway*, la maîtresse de maison peut elle-même brouiller les frontières en passant de l'espace domestique à l'espace public, mais aussi en s'appropriant, dans une certaine mesure, le rôle de la servante : « Mrs Dalloway dit qu'elle se chargerait d'acheter les fleurs. Car Lucy avait bien assez de pain sur la planche » (Woolf, 1994, p. 61). L'espace genré et la hiérarchie de classe constituent ainsi de nouveaux enjeux autour desquels faire évoluer les représentations. Pour James Joyce, les figures de domestiques prennent ainsi des allures métaphoriques car elles incarnent la relation subordonnée de l'Irlande envers une Grande Bretagne colonisatrice, elle-même source d'inspiration créative. Privilégier le point de vue de l'employé·e de maison, c'est affirmer un renversement radical tant politique qu'esthétique. Ainsi dans

les premières pages d'*Ulysse*, Stephen offre au lecteur comme « symbole de l'art irlandais » « le miroir fêlé d'une servante » (Joyce, 1929, p. 15)⁸.

- 33 Imaginer un tel renversement des rôles n'a évidemment rien de contemporain, ce thème habitant déjà des textes majeurs du canon britannique, le corpus shakespearien en particulier. On pense par exemple au prologue de *La mégère apprivoisée* (1594) qui met en scène l'illusion de Sly, étameur à qui l'on fait croire qu'il est devenu un lord entouré de domestiques, l'illusion comique servant de cadre à une série de travestissements retournant momentanément les catégories de classe et de genre. Le retour à l'ordre sur lequel la pièce se termine inévitablement n'enlève rien au plaisir d'un jeu qui est carnavalesque, dans l'acception bakhtinienne de ce terme, dans le sens où imaginer un autre ordre possible permet de mieux accepter le statu quo.
- 34 Le récit de Sara Collins ne déroge pas à cette règle. Le personnage principal de Frannie suit une trajectoire déterminée par son statut d'esclave importée de Jamaïque : de même que sa propre mère avait été pendue pour un empoisonnement qu'elle n'a pas commis, Frannie meurt pendue une vingtaine d'années plus tard, à la fin du roman, alors que les raisons de son meurtre n'ont pas été élucidées. Cette itération encadrant le récit marque combien les iniquités sont stagnantes dans la société victorienne. La voix à la première personne qui soutient le récit est la seule trace tangible témoignant de cette existence tragique et vouée à l'oubli. Si le XIX^e siècle est marqué par l'affranchissement de certains domestiques, ce n'est effectivement pas le cas de Frannie qui débarque à Londres avec son maître Langton avec l'illusion d'une vie libre (« Dès que l'on respire l'air de l'Angleterre, on est libre », Collins, 2019, p.p. 87), mais devra renoncer bien vite à ses aspirations.
- 35 En adoptant le point de vue d'une protagoniste qui ne tient pas les rênes de sa propre histoire, le récit prend en effet le parti d'une voix par définition éphémère et fragile. Comme le dénouement de l'intrigue (la peine capitale de Frannie) est révélé aux premières pages par la narratrice, sur le point d'être jugée, cela laisse la place à un autre récit, a priori secondaire, celui des détails et des détours qui donnent une épaisseur à son existence : son entrée au foyer de Mar-

guerite Benham, l'emprise des sentiments passionnels qui la lient très vite à cette nouvelle maîtresse, la trame des moments intimes qui composent leur relation confinée aux lieux domestiques de la cuisine et de la chambre à coucher. Ce point de vue en focalisation interne rend audible leur relation clandestine et permet ainsi à Collins de générer une archive littéraire, quoique fictive, sur des aspects obliés de l'histoire sociale.

36 Dans la tradition de la presse pornographique du XIX^e siècle britannique, le récit prend le détour de l'érotique pour amener au premier plan la question d'un ordre social en train de se réorganiser, une démarche que Sarah Waters adopte dans ce qu'elle a nommé ses « *lesbo historical romps* » mettant en scène des relations lesbiennes entre des femmes de divers rangs sociaux⁹. La dynamique dominant·e/dominé·e qui surplombe la structure sociale étant reportée à l'échelle de la relation interpersonnelle et amoureuse entre Meg et Frannie, les tropes du renversement ou de la reproduction à l'identique des normes sont modulés dans l'espace public comme privé.

37 Publié au XXI^e siècle, ce récit garde l'empreinte des bouleversements sociétaux profonds qu'a connus la Grande-Bretagne dans les années 1960, changements accompagnés par l'angoisse de perdre irrémédiablement un ordre sécurisant, comme en témoigne le film de Joseph Losey *The Servant* (1963), où l'irrésistible ascension d'un valet sur son maître coïncide avec la décadence et l'implosion de la classe bourgeoise.

38 Ainsi la figure des domestiques connaît des variations et des spécificités propres à chaque époque et géographies. Leur statut marginal et menaçant se prête aisément, dans les trois romans de notre corpus, à un rapprochement fécond avec les imaginaires qui entourent culturellement la figure lesbienne.

39 **Corps et domesticité**

40 Dans les trois romans qui nous occupent, les corps des domestiques – Céleste, Frannie et la Guayi – sont considérés comme disponibles par les employeurs. Souvent, ces figures ancillaires sont traitées par les personnages masculins dominants uniquement comme des corps à exploiter¹⁰. Ainsi, Céleste est violée par son patron et son corps sert de réceptacle au projet bourgeois de filiation. Quant à Frannie,

son intelligence et sa force de travail sont mises au service d'un ignoble dessein et des expérimentations délirantes sur les corps de ses semblables :

J'avais effectivement été une machine. Leur machine. Un automate. Remontez-la pour la faire bouger. Parce que je m'étais donné de grands airs, et que j'avais reçu un peu d'instruction. Parce que Langton m'avait autorisé à lire. A cause d'un stratagème qu'ils avaient concocté tous les deux. Est-ce que cela valait vraiment mieux que de vendre mon corps pour une pièce ou un quignon de pain ? (Collins, 2019, p. 105).

- 41 Contrairement à ce que l'on aurait pu croire, l'éducation dispensée à Paradise n'est nullement émancipatrice pour la jeune esclave. Le corps de Frannie est non seulement un corps réifié entre les mains de ces hommes tout-puissants, mais c'est aussi un corps inévitablement animalisé par la société coloniale et raciste :

Car c'est là qu'est née ma colère. En apprenant que ces deux-là avaient joué avec moi, de la même façon que deux enfants arrachent les ailes d'un papillon. [...] Cette colère aurait pu être une raison suffisante pour le tuer, je ne puis le nier. Pour lui arracher ses ailes. [...] Ils ne manquent pas, ceux qui me croient assez sauvage pour avoir pu le faire. [...] A présent je suis seule, et les geôliers essaient de me transformer en animal. Mais même les animaux ne supportent pas de dormir près de leurs déjections (Collins, 2019, p. 106-107).

- 42 Tout comme pour Frannie, la question de l'exploitation du corps en raison de la race est présente dans le cas de la Guayi. En effet, ce personnage, en plus des abus commis sous le toit de la maison de ses patrons, sera victime, comme nous le verrons plus tard, d'un système organisé de prostitution forcée.
- 43 Pourtant, ce sont des corps qui, chacun à leur manière, résistent et tentent d'échapper à leur destin. Pour la servante de *Amours*, le rempart qui lui permet de faire face aux viols et à la soustraction de son enfant est sa relation amoureuse avec la maîtresse de maison. Cette relation lesbienne, sexuellement épanouissante pour les deux protagonistes, la rapproche également de son enfant extorqué par le couple bourgeois. Dans *Les Confessions...*, la relation de Frannie Langton et sa patronne est favorisée par le partage de la culture, ce qui

permet à la servante d'échapper aux obligations qui lui incombent car elle devient la secrétaire particulière de la maîtresse de maison. L'épisode dans lequel Frannie rencontre Madame dans le petit salon nous laisse entrevoir que la lecture, l'écriture et la littérature sont pour elles un langage commun qui va nourrir leur relation sentimentale.

Je me laissai retomber sur le matelas dur et me rappelai comme je m'étais ruée sur le fauteuil après que Madame avait suivi Linux hors du petit salon, comme j'avais dévoré son livre du regard avant de le prendre et de respirer son odeur, et tandis que je le tenais dans mes mains, j'avais pensé que c'était un pont jeté en travers du fossé qui nous séparait, ou la première dalle d'un nouveau sol (Collins, 2019, p. 121).

- 44 Quant à la Guayi, en tombant amoureuse d'une jeune-femme issue de la bourgeoisie, elle traverse, comme les autres servantes-protagonistes de nos romans, même fugacement, la frontière de sa classe et connaît une mobilité ascendante : elle élit domicile dans la maison bourgeoise, tout comme Céleste, elle s'habille avec les vêtements de son amante et ne réalise plus les tâches ménagères, comme c'est également le cas de Frannie.
- 45 Mais ces acquis seront de courte durée pour les trois protagonistes. En effet, la diabolisation de la relation lesbienne évoquée par le prêtre du village mène Céleste au suicide. Frannie, de son côté, sera exécutée, accusée du double meurtre de ses patrons. Enfin, la Guayi, inculpée à tort du meurtre de son employeur, est jetée en prison. Les deux premières passent donc d'un corps émancipé par une relation lesbienne à un corps enfermé, voire supprimé. La relation lesbienne de la Guayi lui permettra de sortir de l'enfermement car son amante viendra à sa rescousse.
- 46 Ainsi le corps domestique parvient dans les trois récits à de brèves échappées dans un nouvel état rendu possible par l'échange amoureux avec une amante de statut social supérieur. Or, cela ne veut pas dire que l'amour seul suffise à effacer toutes les barrières, qu'elles soient corporelles, psychologiques ou sociales.

Corps nus et habillés à la frontière des sens et des classes

- 47 Par ailleurs, la question des frontières de classe, et de leur abolition effective ou non, se matérialise à travers les habits des protagonistes, le vêtement servant d'interface entre les corps sociaux et les corps nus : en tant que marqueur social visuellement fort (en particulier pour les deux textes ancrés dans un dix-neuvième siècle attaché aux valeurs symboliques des étoffes), l'habit devient un accessoire d'autant plus éloquent sur scène, notamment dans la version théâtrale de *Amours* qui évolue au rythme des scènes d'habillement et de déshabillage et qui s'appuie sur l'opposition entre les corps vivants et les carcasses parlantes que sont les marionnettes. *Amours* semble considérer l'habit comme une seconde peau qu'il suffirait de quitter pour retrouver un état de nature antérieur à toute loi et à tout langage, comme dans ce passage du « miracle cutané » des ébats érotiques (de Récondo, 2015, p. 100) où les « peaux ne font plus qu'une », au point de créer un territoire interpersonnel imaginaire (« Dans le creux de sa peau, je suis tout entière » (Ibid., p. 101), rendu possible par la nudité du corps à corps :

Les deux femmes plongent l'une en l'autre, éberluées d'aimer. Ce lien qui unit maintenant leurs corps brise en un instant l'interdit de leur amour et des conventions sociales. Toutes ces épaisseurs inutiles qui, lorsqu'elles sont nues, restent cousues à leurs habits (Ibid., p. 117).

- 48 Pourtant, cette nudité qui semble effacer toutes les aspérités d'une relation amoureuse marquée par les dominations de classe et de race n'est pas elle-même exempte d'une certaine ambivalence, tout comme nous l'avons énoncé plus haut, ce qu'illustre une scène située seulement quelques pages plus tard dans le récit. Victoire est dans sa chambre avec Céleste, et lui intime de parader nue devant elle, vêtue du corset qui rappelle, au début du récit, la première fois où Victoire a vu Céleste nue, et enceinte. Si la première scène était un échange clairement hiérarchisé entre une domestique et sa maîtresse de maison, la seconde tourne en une intimité sexuelle possessive qui n'en cite pas moins les codes d'un male gaze objectifiant, voyeuriste et

quasi pornographique : Victoire tutoie Céleste alors que cette dernière continue de s'adresser à elle en tant que « Madame » et d'obéir sans un mot aux injonctions formulées à l'impératif. Plutôt que d'être le symbole fétiche de leur relation érotique, le corset rappelle la domination patriarcale que Victoire, une page plus loin, cherche pourtant à sacrifier sur l'autel de son émancipation de femme moderne.

- 49 De la même manière, l'attachement qui unit les deux protagonistes est fortement marqué par des impressions visuelles qui ne se départissent pas des canons de la beauté féminine. Chez Collins, la première apparition de Madame met en avant sa tenue seyante, une magnifique robe verte assortie de plumes qui font ressortir ses yeux indigo et sa bouche rouge ; Frannie, à qui on a toujours imposé des tenues en toile simple, est immédiatement attirée par ces couleurs interdites portées par une femme blanche, laquelle emprunte son exotisme au monde créole sans pour autant devoir porter le poids des préjudices raciaux (Collins, 2019, p. 112). De plus, Meg, comme Victoire, est une femme dont on souligne l'élégante minceur, conforme aux normes esthétiques en vigueur, tandis que Frannie et Céleste ont des corps robustes, exploitables car façonnés par le travail. Soulignons que Frannie, vers la fin du récit, lorsqu'elle a quitté la demeure des Benham, fait un choix vestimentaire singulier : « Je lissai la taille de ma nouvelle robe, en satin rose avec des rosettes blanches. C'était la toute première chose que je m'étais achetée. Sal portait ses boucles d'oreilles en or, en forme de conques, des pantalons noirs de garçon et un bandeau écarlate autour de la tête » (Ibid., p. 271). Alors que l'indépendance de sa nouvelle amie métisse Sal se signale par une référence explicite au style créole avec les coquillages et le turban rouge, Frannie opte pour les codes d'une féminité occidentale, ce que dénote aussi l'opposition entre le pantalon « noir » de son ami et ses propres rosettes « blanches ». Même affranchie de son servage, elle continue de suivre les aspirations d'une classe sociale qui n'est pas la sienne.
- 50 L'échange amoureux va donc, sans surprise, passer par un échange d'habits qui doit ritualiser l'entrée dans un autre univers où les codes vestimentaires et sociaux sont progressivement, quoiqu'incomplètement, subvertis. Dans les prémisses de leur relation, Frannie, face à Meg qui est « aussi nue qu'une sauvage » (Ibid., p. 164), repasse amoureuxment les robes de cette dernière en les aspergeant d'eau de

rose. C'est comme si ces gestes domestiques pouvaient peu à peu se traduire en un langage sensuel et amoureux. Meg, quant à elle, lui a prêté quelques tenues, ce qui marque une évolution dans l'intimité de leur relation :

Elle m'avait déjà donné trois vieilles robes à elle [...] Celle que je portais ce matin-là était rose avec des rayures blanches et un nœud fermant le col, elle moulait mes épaules et ma taille et me descendait aux chevilles (Ibid., p. 165).

- 51 Mais ce début de subversion vestimentaire restera invisible dans l'espace public, ce que l'épisode de leur soirée au club Almack's illustre parfaitement : « Elle portait son costume d'homme. Culotte de cheval et chemise de batiste. Sur ses instructions, j'avais mis une des robes qu'elle m'avait données, en velours côtelé, bien que cela n'ait pas servi à grand-chose car j'avais passé la soirée dans la salle des servantes » (Ibid., p. 182). Si Meg s'essaie au cross-dressing, à la manière d'autres lesbiennes aristocrates de Paris ou de Londres, elle ne pousse pas l'extravagance jusqu'à rendre publique sa relation avec Frannie.
- 52 A l'inverse, l'intermède de Céleste et Victoire chez Maxim's est l'occasion d'un langoureux baiser volé, « à pleine bouche » (de Récondo, 2015, p. 142) et initié par Céleste qui, habillée, coiffée et maquillée pour l'occasion par Victoire, a trouvé dans cet espace public mais clos la sécurité de l'intimité. Vêtue d'une ancienne robe de sa patronne en soie mauve, qu'elle décrit comme son « habit de femme, pour une fois » (Ibid., p. 147), elle est en fait déguisée, costumée : « La gêne qui assaillait Céleste jusque-là disparaît sous la robe et le rouge. Son nouveau costume lui donne une aisance qu'elle ne connaissait pas. Éphémère, elle le sait, mais véritable pour quelques heures » (Ibid., p. 140). Ce carnaval identitaire est superficiel – puisqu'il n'aboutit pas à une métamorphose de fond – le pouvoir transformant de la robe ne se prolongeant pas au-delà des confinements du restaurant. Ainsi, l'escapade parisienne est l'exception qui confirme la norme, et Céleste retrouve bien vite le tablier en toile rêche propre à sa classe.
- 53 Aux dernières pages du récit, son personnage reste d'ailleurs prisonnier d'un rapport idolâtre à sa maîtresse, ce que signale son désir de devenir Victoire, de fusionner avec celle qui représente à ses yeux un inaccessible idéal. Dans une ultime danse qui annonce sa mort immi-

nente, elle est en effet « vêtue de sa belle robe. Sa robe parisienne, sa robe du souvenir, qu'elle porte comme la peau de Victoire » (Ibid., p. 206-207), avant de prononcer ce que seront les derniers mots du récit : « Je suis toi » (Ibid., p. 207).

- 54 Avec cette fin tragique, le texte n'invalide pas le pouvoir créateur de l'amour, celui de redessiner, dans le secret de l'intimité, les frontières d'une identité, mais il souligne l'inégalité de traitement lorsque cet amour devient public. Victoire peut, elle, puisqu'elle n'est pas touchée par les répercussions de l'interdit social, jouir d'un rapport à soi régénéré. Dès la première fois où elle observe Céleste nue, son regard sur elle-même change, elle se regarde dans le miroir, se touche, découvre la musique, et redéfinit ainsi sa propre place dans le monde : « L'amour lui a soudain donné une identité propre. [...] Céleste, en la caressant, a défini les frontières de son corps [...], lui indiquant ainsi l'infime espace entre elle et le monde » (Ibid., p. 119-120). Elle pourra ainsi garder vif le souvenir de sa relation avec Céleste sans pour autant y perdre la vie.
- 55 Ultime marque de ce retour à l'ordre par l'habillement : lorsqu'Adrien est l'objet d'une rivalité entre les deux familles bourgeoises qui veulent chacune le vêtir d'une robe de baptême blanche transmise de génération en génération, il est définitivement privé de sa filiation biologique avec Céleste pour entrer dans l'héritage patrimonial des Champfleuri - Boisvaillant.
- 56 Les habits encodent donc avec persistance l'ordre social tout en permettant d'occasionnels iconoclasmes ou travestissements (le port du pantalon demeure illégal pour les femmes françaises de 1800 à 2013) qui permettent littéralement aux personnages de se dé-rober aux injonctions qui incombent à leur statut. Toutefois, l'étoffe garde malgré tout cette texture fluide qui en fait un lieu d'affleurement, un point de contact, un espace où le désir peut se libérer, voire un objet mémoriel. On pense par exemple à la couverture colorée et rapiécée que Lala trouve dans la chambre d'enfant de la Guayi, couverture cousue à partir de tissus dépareillés : « elle avait mis huit ans à la faire [...] un carré de couleur pour chaque chose importante qui lui arrivait » (Puenzo, 2010, p. 57), et qui semble renfermer sensoriellement tout le mystère que la Guayi représente pour Lala.

- 57 Par ailleurs, le vêtement porté, s'il peut se prêter momentanément, reste associé à une fonction, le plus souvent sociale. Ainsi, Frannie est dotée à chaque phase importante de sa vie de domestique d'une nouvelle tenue. À Paradise, elle alterne entre la robe en calicot pour laver les pieds de la maîtresse et la robe en mousseline pour le service à table. Sur le bateau qui la mène en Angleterre, elle savoure le tissu de sa robe en serge bleu qu'elle imagine être le signe d'une émancipation imminente - les bruits que font l'étoffe lui font l'effet de paroles presque intelligibles :

Je lissai ma robe, en serge aussi douce que le poil d'un chat, et m'avançai, regardai Langton, puis dehors. Je le défiais de me dire d'arrêter. Mes jupes neuves crissaient contre le cuir. Ce qui distingue les haillons des beaux vêtements, c'est le langage qu'ils parlent, disait souvent Miss-bella, et cela vaut aussi pour les personnes (Collins, 2019, p. 77).

- 58 Cela explique pourquoi elle perçoit, à son arrivée chez les Benham pour y servir de domestique, les « deux robes de grosse toile » (Ibid., p. 132), une marron pour la semaine et une verte pour le dimanche, comme un affront, un retour en arrière inacceptable car synonyme d'un déclasserment qui la contraint à étouffer sa personnalité et à faire taire sa voix individuelle.
- 59 Puis il y a les robes prêtées par Meg ; la robe rose qui marque un sursaut de liberté (« la toute première chose que je m'étais achetée » (Ibid., p. 271)) mais qui ne reproduit finalement que les codes internalisés chez les Benham. Enfin, au soir de son procès qui se solde par une peine capitale, cette robe en soie offerte par une dame de bienfaisance : « C'est pour le tribunal. Vous ne pouvez pas porter l'horrible tenue que vous aviez vendredi. Elle pourrait suffire à vous faire condamner. Je sens réellement le pouvoir de cette nouvelle robe » (Ibid., p. 331), réitérant le lien indéfectible entre paraître et puissance.
- 60 La relation entre la Guayi et Lala se tisse dans un sens inverse : c'est bien la domestique qui est plus à l'aise en société que sa jeune patronne : elle sort en boîte de nuit, elle danse, elle s'amuse, bref, son rapport aux autres, en dehors des murs de la maison de Lala, est intense et festif. Pour endosser ce rôle, la Guayi change d'habit dans les toilettes. Lala, pour sa part, ne prend pas part à la fête : « Il n'a pas eu

moyen de (la) convaincre (...) ni pour qu'elle porte une robe ni pour qu'elle s'amuse » (Puenzo, 2010, p. 99). La parade de la séduction du paraître, chez Lala, est remplacée par une transformation : son retour inopiné à la maison familiale, déjà occupée par une tante névrosée, est marqué par sa saleté et la mauvaise odeur qu'elle dégage et qui envahit le salon chic (Ibid., p. 80). La maison familiale ne peut plus la contenir et la jeune fille échange le lit douillet de sa chambre contre la terre remuée du jardin en jachère (Ibid., p. 90). Plus près d'une nature luxuriante et désordonnée, elle confond à son réveil, étourdie par le sommeil, la piscine du voisin avec un lac... Lala abandonne la maison habillée de manière fantasque : la jupe écossaise du lycée, un col roulé de ski, les pataugas de son frère et un blouson en cuir. L'ensemble est complété par les sourcils et le crâne rasé (Ibid., p. 87). Ainsi accoutrée, Lala échappe à sa classe et à son genre, et gagne en capacité de mouvement : « T'est une fille ? (...) » « T'as l'air d'un mec » (Ibid., p. 122).

- 61 De la même manière, la séductrice robe noire de la Guayi qu'elle doit porter lors de son exploitation comme prostituée-esclave, est laissée par terre au moment du fracassant sauvetage mené par Lala. La Guayi s'enfuit habillée d'un jean, d'un pull-over et d'un blouson d'homme.
- 62 C'est également un changement d'allure qui permet à Lala de se mouvoir dans un espace urbain hostile en adoptant une apparence androgyne. Son aspect extérieur renvoie à la fois à des images non-binaires queer et aux stéréotypes de la *butch*. Dans tous les cas, cette transformation lui permet d'évoluer plus aisément en terrain adverse.
- 63 Ainsi, dans *L'enfant poisson*, l'appropriation vestimentaire des deux protagonistes a plus à voir avec une idée de libération ou de liberté, et moins de contrainte sociale, comme on le voit également quand la Guayi, une fois la relation amoureuse consolidée entre les deux femmes, porte les habits de Lala le dimanche (Ibid., p. 20).
- 64 Qu'il s'agisse pour Céleste d'être une «femme, pour une fois», pour Victoire de devenir une femme moderne sans corset, pour Frannie de retrouver sa liberté, pour Lala d'échapper à son genre et à sa classe, l'habit ne remplit jamais vraiment ses promesses d'ascension sociale, de fusion amoureuse ou d'émancipation personnelle, mais reste cet élément transitoire et liminal qui maintient chaque protagoniste dans l'entre-deux, tantôt – comme déjà évoqué – « aussi nue qu'une sau-

vage », tantôt protégée et contrainte par l'uniforme bienséant - d'où l'éloquence des scènes d'habillement et de déshabillage qui permettent de toucher d'un peu plus près au cœur des métamorphoses du désir. L'étoffe, lieu du féminin domestique par excellence, peut aussi être un territoire à réinvestir pour explorer des désirs inédits : l'échange d'habits, par exemple, tout unilatéral qu'il soit (chez Collins comme chez de Récondo, l'amante de rang social supérieur ne porte jamais quelque chose de sa domestique), se substitue à une conversation verbale impossible (Lala porte un blouson acheté avec la Guayi lorsque la distance physique les sépare) ou inconvenante, pour former un dialogue en soi, dont le lexique réside dans la force muette des tissus inanimés. Une manière de se réapproprier le parler chiffon et de mettre en exergue des langages subalternes (celui de la cuisine, des plantes médicinales, etc.).

Corps, sexualités lesbiennes et jeux de regards

- 65 Évoquer les corps nous amène à poser la question de la construction des discours touchant les sexualités lesbiennes. Niées d'emblée par une société hétérosexiste, qui considère que les lesbiennes n'ont pas de « vrais » rapports sexuels car l'homme en est absent (Chamberland et Théroux-Séguin, 2009 ; Falquet, 2006), ces trois romans présentent différents aspects rhétoriques quant à la représentation des sexualités lesbiennes et des relations amoureuses intimement liées à des jeux de regards¹¹.
- 66 Dans un des passages de *Fragments d'un discours amoureux*, Roland Barthes décrit le comportement de l'amant qui n'exprime pas verbalement ses sentiments, et qui doit donc construire un code, émettre une série de signes, à travers le regard, que son partenaire doit reconnaître et décrypter. Dans les récits lesbiens, là où les personnages ne peuvent pas dire leur désir car les codes des structures patriarcales leur imposent le silence, le regard joue alors un rôle central en tant qu'espace d'échange et de communication, et s'érige comme langage permettant aux amantes de rester invisibles aux yeux des autres.

67 Il existe au sein de nos œuvres une multiplicité de regards qui révèle la nature des échanges entre les personnages. Le regard questionne forcément les rapports de pouvoir au sein des relations, notamment amoureuses. En ce sens, il est nécessaire « d'interroger en permanence le visuel non seulement en ce qu'il cristallise des processus idéologiques, mais aussi en tant que puissant moyen de production de subjectivité et de sens » (Zapperi, 2016, p. 556). Le regard dominant dans la société et la culture est le regard masculin ou male gaze qui se définit par la manière dont « les hommes prennent du plaisir en objectivant les personnages féminins » (Brey, 2021, p. 9). Ce regard fut théorisé par Laura Mulvey (1975) qui analyse l'assujettissement de la femme à l'homme dans la sphère publique. Mulvey lie étroitement le regard et le désir avec la notion de domination. Ainsi, dans *Amours*, « Anselme croise Céleste, qui baisse aussitôt les yeux. Il ne la salue pas, elle n'existe pas » (de Récondo, 2015, p. 26). Céleste a le regard que lui accorde son rang. Alors que l'échange des regards entre Anselme et Céleste sont inexistantes, ceux entre Victoire et Céleste sont nombreux. Ici, le regard des protagonistes féminins est intimement lié à la découverte de leur corps. Ainsi lorsque Victoire voit Céleste nue, elle se focalise sur son ventre, ce qui la ramènera à sa propre infertilité : « Elle est nue et se regarde dans le miroir. Elle observe son corps vide » (Ibid., p. 49). Elle apprendra à aimer son propre corps à travers le regard et le toucher de Céleste. Victoire « commence à chérir ce corps qu'elle croyait inutile. Elle ose se regarder nue, et il se révèle à elle. » (Ibid., p. 119). Le regard a joué un rôle prépondérant dans leur découverte mutuelle : « Pendant de longues nuits, elles se sont regardées si fort, se découvrant dans les moindres détails, que lorsque leurs doigts et leurs langues se délient enfin, elles se connaissent parfaitement. » (Ibid., p. 116). En effet, « regarder est avant tout une expérience incarnée où le corps joue un rôle fondamental » (Brey, 2020, p. 15)¹². Puisque la relation que les deux femmes entretiennent est immanquablement asymétrique en raison de leur statut social et de leur rang au sein même de la maison, les regards sont également de cet ordre-là. Elles ne s'autorisent des échanges de regards symétriques qu'au moment des scènes les plus intimes entre elles. Cependant le regard de désir tacite peut se mouvoir en un regard de désir tangible, motivé par une pulsion scopique qui peut s'apparenter ici au regard du maître qui prend plaisir à contempler un objet érotique, ce que notre étude de la nudité des corps a confirmé

plus haut. Alors que Victoire demande à Céleste « Je voudrais que tu te déshabilles et qu'une dernière fois, tu mettes le corset. Juste pour moi... » (de Récondo, 2015, p. 121), on assiste au retour à l'ordre établi que l'intimité partagée par les deux femmes ne peut finalement pas contrer.

68 Dans *Les Confessions...* Collins donne la parole à Frannie, ce qui place la femme bourgeoise au centre du regard de la servante. Ainsi, le regard de Frannie est désirant dès leur première rencontre : « Sa bouche large et rouge paraissait éclore au-dessus de clavicules saillantes. La beauté du diable [...] Ses yeux étaient du même bleu que les seaux d'indigo, si longtemps auparavant. Un bleu vif, marquant. » (Collins, 2019, p. 111). Le regard porté par Frannie sur sa future patronne est sans équivoque et révèle tout le désir interdit qu'elle ressent : « C'est ici un autre commencement. L'instant où je me rendis compte que la sensation qui m'agitait était un désir. Invraisemblable. Contre nature. Impossible. Car c'était elle que je désirais » (Ibid., p. 145)

69 Comme chez de Récondo, la relation entre la servante et sa patronne, ici Frannie et Meg, s'affirme peu à peu à travers des regards plus francs et prolongés. Il s'agit d'une progression dans l'économie de regard puisqu'au début de la relation intime, c'est le regard de Meg qui domine celui de la domestique n'osant pas le soutenir : « Elle ne me quittait pas du regard » (Ibid., p. 217) ; « Mon souffle était bloqué dans ma poitrine et je n'osais pas la regarder » (Ibid., p. 217). Il convient ici de subvertir une lecture culturelle dominante, qui veut que le dominant regarde, et le dominé détourne le regard. Or, dans cette scène, ce n'est pas pour une raison de classe que Frannie ne peut soutenir le regard, mais bien parce qu'elle ressent autant de désir que sa maîtresse. Leurs regards traduisent un désir réciproque, l'une ne peut détacher son regard de l'être désiré tandis que l'autre, pour la même raison, ne peut le soutenir.

70 Le regard de désir se transforme ici, comme chez de Récondo, en un désir tangible lorsque Marguerite franchit la barrière du voir pour celle du toucher : « Elle tourna mon visage vers elle et pressa ses lèvres contre les miennes » (Ibid., p. 186).

71 Ce regard de désir n'existe jamais dans la sphère publique car les femmes et plus encore les domestiques ne sont pas autorisées à

émettre un regard direct : « Je la regardai en coin. » (Ibid., p. 204). De même, en public, Marguerite reprend son rôle de maîtresse de maison : « Dès que nous sortons de la chambre, je disparaissais. C'est votre tour de magie » (Ibid., p. 225) et Frannie redevient sa servante, qu'elle domine et à laquelle elle ne prête pas attention. Les possibilités de relation s'ouvrent grâce au regard désirant porté par la maîtresse sur la domestique, relation qui se referme sur un regard d'indifférence de la bourgeoise lassée de l'amour et de l'admiration – voire la jalousie – dont elle est objet et qui clôt ainsi le lien intime.

- 72 Le regard, néanmoins, paraît être le lien nécessaire pour parvenir au corps, chasse gardée d'une société hétéronormative que les codes souterrains du regard lesbien parviennent à pénétrer.
- 73 En tant que roman historique, *Les Confessions...* imite les codes de représentations propres à l'époque dans laquelle il est censé se dérouler, mais sans pour autant s'y limiter. Ainsi, le roman ayant pour cadre la Jamaïque et l'Angleterre de la Régence¹³, la sexualité lesbienne y est évoquée de manière oblique, grâce à toute une artillerie littéraire (métaphore, ellipse, allusion, symbole...). Dès son enfance dans ce faux « Paradis » caribéen, pour cette nouvelle Eve qu'est Frannie, désir sexuel et envie d'apprendre sont entremêlés, l'entraînant inéluctablement vers la corruption et la faute, conformément au schéma biblique classique. Mais cette représentation est rendue plus savoureuse grâce à la connivence qui s'établit entre auteure et lecteur·ices contemporain·es. En effet, la distance historique, qui a vu une refonte des normes sociales, rend d'autant plus jubilatoire la réécriture selon des codes de compréhension contemporains d'une histoire qui, dans son contexte, était vouée à l'échec ou à l'invisibilisation. Dans ce paysage littéraire, les valeurs et les codes que le récit semble de prime abord endosser sont juxtaposés, grâce à une certaine ironie dramatique, à des ambitions et des attentes de notre société.
- 74 Au tout début du roman, la narratrice se souvient d'une scène qui changera son destin « pour le meilleur comme pour le pire » (Ibid., p. 36) – formule qui rappelle en filigrane les vœux de mariage – lorsque, sous l'emprise d'une « folie » (*wildness* dans le texte d'origine, synonyme de perte de contrôle tout comme de sauvagerie), elle s'empare du livre de sa maîtresse pendant que celle-ci fait sa toilette. Le livre, *Moll Flanders* de Daniel Defoe, récit sous forme autobiographique

d'une criminelle, constitue un intertexte important du roman de Collins. Posé sur les genoux de Miss-bella, il tombe des mains de Frannie et arrive dans la cuvette posée aux pieds de sa maîtresse. La narratrice explique son attirance fatale pour ce fruit interdit en termes qui évoquent à la fois le premier chapitre du livre de la Genèse et le lieu habituel de l'acte sexuel : « Pages aussi blanches que la peau d'une pomme épluchée. Aussi blanche que des draps propres » ¹⁴(Ibid., p. 36). Incapable de résister à la tentation, elle est giflée par Miss-bella, punie pour, et piégée par, son propre désir : « Ma tête comme un poisson au bout d'une ligne, sa main pour hameçon » (Ibid., p. 36).

75 On retrouve ces trois mêmes éléments (pomme, livres, images aquatiques) à nouveau réunis plus loin dans le roman, lors de la scène du premier tête à tête entre Frannie et Meg où cette dernière « croqu[e] dans la pomme » (Ibid., p. 118) devant sa nouvelle servante. Le cœur de Frannie « ba[t] de plus en plus vite à mesure qu [elle s'approche] » de sa maîtresse (Idem), clin d'œil non seulement à sa passion naissante pour Madame, mais également à son envie de posséder le livre que Meg tient dans sa main : une œuvre de Milton, que la domestique a déjà lue. Les deux femmes se dévisagent, Frannie remarque les taches d'encre noire sur le visage et les habits de Meg et se reconnaît dans cette appétence pour l'écriture ; en parallèle, elle sent le regard de Meg se poser sur son visage, et voit la grimace qui s'y dessine lorsqu'il arrive à son front. Frannie tente de décrypter le sens de cette moue : « Se moquait-elle de moi ? Était-elle perplexe devant mes cheveux ? » (Ibid., p. 119). Le désarroi de la servante s'exprime encore une fois en termes aquatiques : « Je sentis que la tresse que j'avais tenté de réaliser le matin se défaisait et que mes cheveux gonflaient comme une éponge dans l'eau » (Idem). Si dans la première scène analysée, la tête de Frannie est comparée à celle d'un poisson qu'on aurait pêché à la ligne, image qui la ramène à sa condition servile de proie et de divertissement, ici l'analogie est plus ambiguë. En effet, si d'un côté elle traduit un certain mal-être face à sa propre identité de métisse (les cheveux frisés qui ne restent pas en place), de l'autre elle manifeste les sentiments de la narratrice pour Meg (l'éponge qui gonfle).

76 Reflet de la candeur de Frannie donc, la voix narrative reste pudique et a souvent recours à des images issues du champ lexical de la nature et des éléments : ce sont des images de la Jamaïque natale de la narratrice qui lui reviennent le plus souvent pour formuler le désir

qu'elle ressent sur le sol britannique. Aussi elle compare les mouvements que fait Meg quand elle danse avec elle à des « vagues » (Ibid., p. 142) ; prise dans les bras de Meg, le souffle retenu de Frannie lui « brûl[e] la poitrine » (Ibid., p. 141). Dans une des scènes les plus explicites du roman, qui se déroule dans le parc du château du frère de Benham, la voix narrative a encore une fois recours à une métaphore pour décrire le moment de consommation de sa passion foudroyante : « piquée par une abeille » (Ibid., p. 191).

77 Malgré cette retenue discursive, le récit fait preuve d'une grande sensualité et d'un érotisme certain où le goût, l'odorat et l'eau prennent une place prépondérante, comme dans la description des ébats amoureux qui précède la scène de la baignoire : « son odeur m'inonda [...] Lorsqu'elle m'embrassa, je sentis mon goût. Un goût de mer, de sel. De larmes » (Ibid., p. 210). Lieu autre, lieu hétérotopique, où rang et race sont gommés, où l'on ose croire au bonheur, la baignoire est également lieu d'expiation et de quiétude. Il s'agit donc, à l'instar de *L'enfant poisson*, comme on le verra plus loin, d'un endroit où s'exprime un désir en dehors de la réalité environnante, un endroit de réciprocités possibles : « Le temps d'un après-midi, c'était de moi que l'on s'occupait. Elle me donnait l'impression d'être une reine » (Idem). La chevelure frisée de Frannie n'est plus source de gêne mais le symbole du lien entre les deux femmes (« elle prit mes cheveux humides entre ses mains » (Idem) ; les cheveux de Meg quant à eux semblent se fondre dans l'eau à l'image de leur fusion amoureuse (« la vapeur s'élevait en volutes, et ses cheveux tombaient de même » (Idem), dont la sensualité est complétée par une scène de lecture à la lumière d'une flamme vacillante. Mais avant tout, ce moment de grande transgression semble offrir l'occasion, certes fugace, d'effacer le lourd passé de la narratrice : « Comment décrire ce moment ? J'étais un nœud que l'on défait. Tout le poids de mes souvenirs s'était envolé » (Ibid., p. 211). S'agit-il du début d'un véritable affranchissement ? Rien n'est moins sûr. En effet, l'image qui clôt ce passage, dans l'original « the door stayed safely on its latch » (« la porte était bien verrouillée »¹⁵) en dit long des possibilités réelles de libération pour Frannie...

78 L'eau paraît ici aussi intimement liée à l'identité lesbienne et métisse de Frannie qui brouille la certitude d'un monde construit sur des relations binaires (homme/femme ; noir/blanc ; innocent/ coupable). Elle est insaisissable, se décrit « comme un poisson que je ne pourrais

pas attraper » (Ibid., p. 28), car sa propre histoire lui échappe (« j'essaie de raconter cette histoire comme si c'était la mienne », (Ibid., p. 43).

- 79 En effet, l'élément liquide est présent dès la première rencontre entre les deux femmes : « Je poussai plus fort sur ma brosse, et l'eau noircit sur les dalles. [...] Mais soudain les portes s'ouvrirent vivement, nous faisant reculer, et deux femmes sortirent de la maison » (Ibid., p. 111). C'est affairée à nettoyer les dalles avec Pru que Frannie voit pour la première fois Madame. Sa beauté lui fait cesser sa besogne : « Je m'arrêtai à mi-mouvement, la mousse dégoulinant de ma brosse » (Idem). Remarquons le regard scrutateur de Frannie, qui s'arrête sur de nombreux détails – la peau, les cheveux, la bouche, les vêtements et accessoires, les couleurs, les formes du corps – ainsi que la manière dont la voix narratrice dépeint la beauté de Marguerite Benham. C'est une beauté telle qu'elle en devient animale et enchanteresse, une beauté qui, par ailleurs, est spontanément inscrite dans un rapport de classe :

L'autre, plus grande et mince, qui la suivait en baissant les yeux et en serrant contre sa poitrine un carnet noir. Elle avait cette pâleur de ventre de grenouille que convoitent les créoles d'un certain milieu, cet éclat qu'elles cherchent à obtenir en se brûlant la peau avec l'huile de noix de cajou, et ses cheveux étaient ramassés dans un turban marine. Un panache de plumes descendait contre sa joue, teintées dans un bleu assorti, et elle portait une robe de style Empire. Sa bouche large et rouge paraissait éclore au-dessus de clavicules saillantes. La beauté du diable (Idem).

- 80 Reprenant notre réflexion sur l'élément liquide qui est non seulement en lien avec le motif des corps et du désir mais également avec celui de la maison, – l'eau – apparaît pour la première fois dans *L'enfant poisson* dans une scène intime entre les deux jeunes femmes. Le bain pris ensemble – entre les murs de la maison cossue – est le lieu dans lequel leurs projets de vie commune prennent forme et où les hiérarchies sociales se diluent – la domestique paraguayenne aux traits indigènes et la jeune blanche de la haute bourgeoisie de Buenos Aires – en faveur d'une vision partagée : « Elles achèteraient un bout de terrain au bord du lac. Et la Guayi dessinerait la maison de ses rêves » (Puenzo, 2010, p. 19). L'eau, dans cet exemple, mène à la maison

comme concrétisation matérielle de la relation lesbienne, une inscription dans l'espace d'une relation alternative destinée à offrir un abri à leur affectivité :

—On a la maison, dit Lala.

—Oui.

—Et le lac.

—Oui...

—Tu vas nager avec moi ?

—Jusqu'au fond, dit la Guayi.

C'est la dernière chose que j'ai entendue avant de me noyer dans le sommeil (Ibid., p. 206).

- 81 La scène du bain et de la baignoire, dans les romans mettant en scène des personnages lesbiens, est à mettre en parallèle, suivant Bachelard (1942) avec une sexualisation visuelle, à l'instar des représentations de naïades et de nymphes. La scène des femmes dans la baignoire, qui a toujours lieu entre les quatre murs d'une maison, n'exprimerait pas une réalité -on a vu plus haut que cette fameuse scène ne visibilisait pas un quelconque désir sexuel entre les deux jeunes filles- mais plutôt la réalisation d'un désir en dehors de la réalité environnante. Dans ce sens, rappelons l'importance, dans ce texte, des eaux du lac où habite l'enfant poisson. Contrairement aux eaux dynamiques et de surface dont parle Bachelard - le miroir aquatique, la fraîcheur printanière, et même la marque féminine attachée aux valeurs de la jeunesse - les eaux du lac Ypacaraí où l'enfant poisson évolue dans un silence spectral sont profondes, denses, lourdes. Ces eaux dormantes, que Bachelard associe à une « substance mère » chez Edgar Allan Poe, est aussi chez Puenzo une rêverie de la mort. Ce n'est pas le lac comme reflet du ciel ou de la nature environnante qui intéresse l'auteurice argentine, mais plutôt ce liquide organique et épais qui, pour l'enfant-poisson, est le support matériel de la mort :

Ce jour-là elle sentit qu'une tout petite main agrippait son pied. Elle essaya de s'en libérer mais il n'y avait pas moyen. Elle se retourna et vit un petit enfant de cinq ans, qui lui souriait, les yeux ouverts, immergé dans l'eau. Il avait la peau si claire qu'on devinait ses veines, des yeux gris aux cils pointus, les cheveux verdâtres et épais comme des algues (Ibid., p. 40-41).

- 82 Ici aussi, l'eau du lac et ses eaux profondes – très présentes dans les images du film – sont un élément mélancolisant et triste¹⁶. Les deux jeunes femmes se laissent porter par cette lourdeur des sens lors de la révélation du « secret » de l'enfant-poisson :

La voix de la Guayi est restée prisonnière dans sa gorge, ce n'était plus une voix enracinée qui forçait les gens à la regarder à deux fois, comme s'ils ne pouvaient pas concevoir une voix de plomb dans un corps de plume ; à présent c'était un murmure rauque, une confession soupirée à l'oreille de Lala, une phrase commencée quelque part, brisée par les larmes comme si elle avait tout le temps été là, la culpabilité (Ibid., p. 198).

- 83 L'eau et la mort se rejoignent encore dans le roman. Le geste de noyer l'enfant pour le libérer d'une vie qu'il ne pourra pas assumer, est le même geste que Lala a fait avec son père :

– Il était si faible, si petit... il n'avait pas de forces, y compris pour pleurer, tout lui coûtait, même respirer, et chaque jour qui passait ça devenait pire, et pire [...] « C'est pour lui que je le fais », c'est ce que j'ai pensé... que je le faisais pour lui, pour qu'il dorme tranquille, pour qu'il se repose... c'était plus facile comme ça, lui maintenir la tête une minute, pas plus, une minute sous l'eau, c'était plus facile...

Elle crachait les paroles en serrant le corps de Lala, en le berçant comme elle l'avait fait dans cette autre épaisseur, aussi sombre que celle-ci. Et soudain ses bras ont cessé de la tenir, se sont ouverts pour la laisser partir et Lala a senti qu'elle glissait vers le fond. Dans le noir j'ai vu leurs yeux à toutes les deux, énormes, exorbités, essayant de comprendre ce verre de lait empoisonné et cette étreinte au fond du lac qui les avait transformées, en un clin d'œil, en ce qu'elles étaient devenues (Ibid., p. 198-199).

- 84 L'eau, le lait... tout y est. Les éléments d'une « féminité » littéraire – maternité, jeunesse – sont donnés mais subvertis par des gestes radicaux. On pourrait penser à une re-signification de l'eau dans les textualités lesbiennes, surtout dans *L'enfant poisson* : en lieu et place de la maison comme lieu privilégié pour la maternité et l'accomplissement du destin féminin, les deux femmes proposent un amour qui dépasse les frontières – de la sécurité du quartier huppé argentin à la précarité d'un village paraguayen – et les binarismes de classe et de race. L'eau devient ainsi une possibilité de débordement qui ne correspond pas à la réalité des personnages, mais qui établit sa propre loi à l'intérieur de la fiction. Ainsi, les deux jeunes femmes paraissent se retrouver, symboliquement, dans une dimension dense et obscure, propre des eaux profondes : leur relation née par deux actes de rupture puissants et définitifs. La mort de l'enfant et la mort du père inaugurent entre les protagonistes une complicité par la mort – un classique des récits mettant en scène une relation lesbienne – et une nouvelle manière de s'aimer, en dehors des rapports ancillaires, de genre, de classe et de race.
- 85 Ces ruptures ou déplacements sont accompagnés par des stratégies narratives évoquant ce que Kristeva (1975) appelle la « modalité sémiotique », c'est à dire, la subjectivité immédiate de la langue de la mère, relevant d'un mode affectif et sensoriel, tel qu'il est perçu lorsque la Guayi chante ou parle en guarani, langue qui reste mystérieuse et d'une étrange séduction. Face à la subjectivité immédiate, la « modalité symbolique », avec sa force de conceptualisation et d'institutionnalisation du signe – Brontë est écrivain et penseur – garantit la suprématie de la langue du père, pour laquelle est primordial le refoulement de la « modalité sémiotique ». Dans ce contexte, la langue indigène, de même que celle, déplacée et parfois obscène, du chien-narrateur, ont un potentiel subversif, car toutes deux jaillissent au beau milieu du symbolique – l'autorité de la voix narrative et l'autorité de la figure du pater familias. En créant la désorientation, ces langues invitent à circuler par des zones qui échappent à ce que Kristeva, reprenant Lacan, appelle la « loi du père » (Kristeva, 1975, p. 22-27).
- 86 À leur façon, les eaux profondes du lac, en rapport avec le monde des morts, échappent aussi à la « loi du père ». La dimension dense et opaque des abîmes lacustres, magistralement exposée dans la version cinématographique de *L'enfant poisson*, marque un espace qui se dé-

robe au contrôle et aux normes qui régulent la surface par la lumière des concepts et de la raison. Dans ce sens, l'existence lesbienne – et sa textualité – peuvent être perçues et appréhendées en dehors de ce cadre régulateur, dans les marges d'une vie vouée aux normes.

- 87 Le motif de l'eau est encore une manière de se poser des questions de fond telles que la sexualité lesbienne puis la maternité. Les profondeurs et les eaux dormantes sont des lieux protégés, certes, mais aussi solitaires et incertains qui font partie, sans doute, de l'imaginaire lesbien.
- 88 Dans *L'enfant poisson*, le discours sur la sexualité des deux jeunes-filles est véhiculé par le regard du chien Serafín. Le regard est un vecteur de désir qui n'est pas dit et ce désir s'intensifie à travers le toucher : « Les deux seules qui se mataient c'étaient la Guayi et Lala. Elles s'effleuraient. N'arrêtaient pas de se toucher... » (Puenzo, 2010, p. 13). Mais lorsque Lala fait sa déclaration d'amour à la Guayi, il est question dans le récit du chien, narrateur externe, d'une expression du désir mais pas d'un rapport sexuel : « Elles restèrent comme ça, à s'embrasser par terre dans la cuisine, jusqu'au petit jour » (Ibid., p. 18). Il est commun de voir dans la littérature ou le cinéma grand public, des représentations de la sexualité lesbienne extrêmement sages, comme si elle ne pouvait pas exister et que seuls étaient possibles de tendres caresses, des baisers et des regards appuyés : « Elles avaient tant de caresses sur la peau, la bouche tremblante au souvenir du dernier baiser, les yeux chargés de secrets » (Ibid., p. 18). De même, cette sexualité est évoquée en creux, comme faisant partie du passé, d'un souvenir, convoqué par une image ou un espace, mais pas par la force du désir : « Jamais, au cours de toutes ces semaines, (Lala) n'avait éprouvé avec autant de force l'absence de la Guayi. Elle se souvenait de la Guayi au-dessus d'elle, sur ce même lit, remontant son corps des pieds à la tête » (Ibid., p. 88).
- 89 Dans ce sens, il est fréquent de montrer une intimité sans la dévoiler à travers l'incontournable scène du bain dans lequel les corps sont plongés dans la mousse. Ainsi cachés, ces corps ne font que suggérer... : « Au petit matin, quand elles prenaient leur bain toutes les deux, Lala appuyait son dos contre les seins de la Guayi et l'écoutait parler du lac bleu d'Ypacaraí » (Ibid., p. 19). L'espace du bain est celui du désir qu'on ne montre pas et, comme dit auparavant, il est aussi

l'endroit de l'évocation de la maison rêvée. Cet espace passe ainsi de lieu de possible rapport sexuel à celui du rêve de former un couple abrité par une maison. Nous sommes donc face à une représentation de la relation lesbienne normative qui sera compensée, en termes d'originalité, par les épisodes de violence qui clôturent l'histoire.

- 90 Par ailleurs, la relation des deux jeunes femmes provoque le désir des hommes de la maison : le mari se masturbe en regardant la Guayi cirer le sol et le chien assouvit ses pulsions avec des coussins : « Pep, Brontë et leurs amis (...) ne cessaient de les regarder. Moi je fricotais avec les coussins du salon. Je les mordais, j'en baisais, deux, trois à la fois... Mais il n'y avait pas moyen, il se passait quelque chose et ça perturbait tout le monde » (Ibid., p. 18-19). Dans *L'enfant poisson*, donc, la représentation très stéréotypée des sexualités lesbiennes est orientée par le regard masculin du chien-narrateur. En revanche, le film *L'enfant poisson* souligne la nature du lien sexuel et affectif entre les protagonistes. Ici, l'eau sera l'élément d'un plaisir lesbien, d'une jouissance dissidente. En même temps, et de manière intimement liée, l'eau aura le pouvoir d'une force créatrice, car elle sera le lieu d'où s'énoncent des mondes possibles, d'autres mondes.
- 91 Le désir des lesbiennes est aqueux, aquatique, non pas en raison d'un essentialisme – il ne semble pas y avoir dans le film une présence importante de stéréotypes qui ont historiquement lié la féminité et la sexualité lesbienne à l'eau – mais parce qu'elles trouvent dans ce milieu une possibilité d'existence divergente. Les liens aquatiques, de par la nature même de la matière liquide, sont régis par des dynamiques qui relient les corps entre eux ainsi qu'à leur environnement en constante évolution. Établissant des vases communicants qui corrodent l'autonomie du soi, l'eau propose des liens dynamiques, multiples, hybrides (Neimanis 2012).
- 92 Loin d'une inscription dans la tradition essentialiste qui considère parfois l'élément aquatique comme le propre des corps féminins, Puenzo impose le potentiel créatif de l'eau comme autant de mondes alternatifs et qui affaiblissent des catégories établies. Ce sont les protagonistes, qui énoncent, dans la scène finale, le fond du lac comme moyen de leur happy end, franchissant la dernière barrière, celle qui sépare la réalité de la fiction :

—C'est un happy end...

—Je ne sais pas, a dit la Guayi

—Oui...

—Je suppose que oui... [...]

—et après...?

—Je ne sais pas.

—Invente !

—Je ne sais pas. [...]

—On a la maison, a dit Lala

—Et le lac...

—Oui...

—Tu vas nager avec moi ?

Jusqu'au fond, a dit la Guayi (Puenzo, 2010, p. 205-206).

- 93 Ainsi, à travers la passion lesbienne, se construit le nœud affectif du récit qui, tout comme l'eau, déborde jusqu'à se transformer en lac.

Maternité et maison : refuges ou pièges pour la relation lesbienne ?

- 94 Le thème de la maternité nous semble particulièrement porteur, en premier lieu puisqu'il s'agit d'interroger la relation lesbienne, traditionnellement perçue comme stérile et infertile. Les enfantements

biologiques réels dans les fictions étudiées font écho à d'autres modes de reproduction/parentalité et de non-parentalité. Ainsi, Adrien est né de Céleste mais adopté par Victoire ; l'enfant né de la Guayi et mort de manière prématurée, devient une entité fantasmée – l'enfant-poisson et dans *Les Confessions...* ce sont des procréations expérimentales qui font écho à des maternités hors norme. Ce cadre est complété par des représentations tantôt positives, comme l'accouchement épiphanique de Céleste, tantôt négatives, comme les instincts maternels inexistantes de Victoire, l'infanticide de la Guayi, l'expérimentation criminelle sur des fœtus dont Frannie est complice.

95 Les couples lesbiens se prolongent, à leur manière, dans un tiers qui pourrait être un enfant symbolique issu de leur union. Ainsi Adrien reste pour Victoire le souvenir vif de Céleste ; Serafín, quant à lui, est le destinataire du care des deux jeunes femmes. Dans *Les Confessions...* ce prolongement se présente de manière plus complexe. Le fœtus extrait de l'utérus de Marguerite (inséminé par Laddie, d'où le métissage qui permettrait une ressemblance physique avec Frannie) est soigneusement conservé dans le formol, telle l'archive d'une relation qui attendrait un autre espace-temps pour se concrétiser, sous la forme d'une vie commune, dans le cottage, avec un enfant à elles. Ces exemples ont un potentiel en attente d'être actualisé, comme si les autrices projetaient leurs réflexions contemporaines en lien avec les débats sociétaux autour de l'homoparentalité, de la procréation assistée et de la gestation pour autrui dans un cadre historique passé. Cette stratégie permet de créer une référence qui serve de précédent, afin de fabriquer des archives fictives et ainsi ancrer ces vécus dans une histoire réappropriée. L'expérience maternelle – en termes matériels ou fantasmés – est omniprésente chez les personnages féminins de nos trois romans. Cela ne signifie pas que les textes proposent une vision univoque de la maternité ; au contraire, les approches sont diverses et hétérogènes, tendant à s'éloigner de l'imaginaire stéréotypé. Ils privilégient la présence de grossesses non désirées, de fausses couches, de femmes qui décident d'élever des enfants conçus par d'autres – et d'autres qui refusent de le faire – et même de femmes qui réitèrent leur décision de ne pas être mères.

96 De plus, le rôle culturel assigné aux femmes, comme étant celles dont le corps et les désirs doivent être consacrés à la reproduction sociale, trouve un écho important dans le traitement de la maternité dans les

réécrits étudiés¹⁷ : soit ils perpétuent cette tradition à travers l'expérience des personnages, comme c'est le cas dans *Amours*, soit ils s'en éloignent en proposant des expériences divergentes de maternité marquées par la violence et menant à des fins tragiques, comme dans *Les Confessions*.... Dans cette perspective, on peut penser que la construction narrative de la sexualité lesbienne s'écarte de celle proposée par la philosophe Monique Wittig, qui définit l'identité (politique) lesbienne comme fondée sur l'impossibilité de remplir le rôle social de reproduction imposé aux femmes par le système hétéropatriarcal¹⁸. Par ailleurs, rappelons que pour Wittig, les lesbiennes sont des transfuges à leur classe, des fugitives¹⁹. Il semblerait plutôt que notre corpus de récits du XXI^e siècle n'oppose pas une sexualité lesbienne à une expérience maternelle, mais propose plutôt de complexifier cette relation, en cherchant à exposer une maternité forcée ou non, mais aussi une possibilité de coexistence – non sans tensions et contradictions – entre un désir lesbien et un désir maternel²⁰. Toutefois, subsiste la question de la possibilité de l'existence d'une relation amoureuse entre femmes sans le concours de cet aspect biologique qui les rendrait moins monstrueuses.

- 97 Dans *L'enfant poisson*, la maternité est déjà présente dans le titre, mais de manière détournée, inattendue et inhabituelle. L'enfant en question revêt une nature autre, il n'est pas de ce monde, mais il habite les profondeurs d'un lac. L'élément liquide, comme nous l'avons évoqué plus haut, est omniprésent et dans le film homonyme, le monde subaquatique – dans sa densité et sa coloration – définit la texture du monde terrestre dans lequel évoluent les personnages.
- 98 C'est notamment dans le film que les caractéristiques centrales de cet environnement aquatique se construisent autour de la figure de l'enfant poisson, un être dont l'existence est impossible dans un contexte terrestre. Cette existence constitue un défi à la normalité qui va au-delà de son statut de créature mythique. L'enfant poisson est une figure très ambiguë et contradictoire, à qui les voisins du lac implorent de faire des miracles pour leurs enfants, mais qui entraîne aussi les noyé.es vers le fond du lac, dans son royaume aquatique. À la différence du roman, dans lequel le père de l'enfant est le petit-ami de la Guayi, dans le film, la naissance de cet enfant est le fruit d'un inceste, c'est-à-dire d'un acte de violence radicale qui rompt avec les lois de la culture et qui entraîne, à son tour, un deuxième acte d'une violence

ineffable : l'infanticide. De cette rupture naît le mythe, qui émerge des fissures de la violence accompagnée d'une crue qui menace de tout recouvrir, de plonger tout, toutes et tous au fond du lac.

- 99 Dans le cadre du mythe – inventé de toutes pièces par Puenzo –, la mère de cet enfant est aussi un être hybride qui appartient aux deux mondes – ou peut-être à aucun – et autour duquel se tisse une série de signifiants associés à son devenir hydrique : « La Guayi était ainsi : il y avait des moments où elle n'était plus une des leurs. Elle n'était pas une des nôtres, non plus. Elle était quelque part au milieu » (Puenzo, 2010, p. 23).
- 100 Lucía Puenzo développe dans son film des sons et des images qui donnent des allures de légende à la jeune domestique. Comme les sirènes qui enchantent Ulysse avec leur chant, la Guayi conquiert toute la famille Brontë avec son chant en guarani. Son patron fait référence aux femmes guaranies qui ont séduit les Espagnols avec leur voix : « C'est par le chant que les Espagnols ont été conquis par les femmes guaraníes ». De même, comme une étrange révélation, la Guayi reconnaît son image sur un tableau dans la maison du commissaire, où elle est exploitée sexuellement lors de son séjour en prison : une femme bleue au fond du lac, noyée.
- 101 En définitive, la maternité de la Guayi est, sans doute, ce qui donne sens à son histoire et à la légende de *L'enfant poisson* : la perte du fils – un bébé dont la survie était très compromise et qu'elle finit par noyer – est doublée par celle du père empoisonné par Lala. Ces disparitions sont le centre même de la tristesse et de l'angoisse qui habitent les deux protagonistes. Leur relation s'avère, donc, être leur seule possibilité de rédemption. Cette famille-là, décomposée, malade, destructrice, paraît trouver une contrepartie plus authentique, sincère ou saine dans une relation qui ne va pas de soi mais qui finit par se nouer entre les deux jeunes femmes, leur chien et leur enfant poisson.
- 102 À son tour, tout comme la maternité, la maison peut être un piège ou un refuge. De manière générale, les espaces privés dans les romans traitant des couples lesbiens fonctionnent comme un espace dans lequel la relation est possible. Pourtant, des auteur·ice·s incorporent de nouvelles données complexifiant les rapports des couples LGBTIQ telles que les violences dans l'espace du foyer. Un exemple très récent

est le roman de Carmen María Machado, *Dans la maison rêvée* (2021), dans lequel l'hétérotopie lesbienne de la maison qui réunit et protège s'avère être un cauchemar.

- 103 Dans *Amours*, l'espace de la maison est hiérarchisé « par étages » : la respectabilité du salon bourgeois ne peut pas être entachée par la relation lesbienne, qui ne peut avoir lieu que dans les combles de la maison, dans la chambre de la domestique. Il en est de même pour les viols perpétrés par Anselme sur Céleste. Que ce soit une relation lesbienne ou une relation forcée – placées toutes deux au même niveau symbolique – celles-ci semblent ne pouvoir avoir se réaliser que dans un espace relégué, loin des regards et éloigné du cœur bourgeois de la maison qui réunit dans un seul espace, violence et refuge.
- 104 La maison se décline également, dans *Les Confessions...* et *L'enfant poisson*, à travers plusieurs espaces aux prises avec un monde violent, comme celui de la prison, espace d'écriture pour Frannie et lieu d'enfermement de la Guayi. L'espace menaçant et dégradant de la maison close clandestine, présente dans *L'enfant poisson*, cristallise l'idée de piège que nous associons ici à l'espace de la maison.
- 105 Pourtant, dans *L'enfant poisson*, la maison au bord du lac fonctionne comme motif de la maison rêvée. Elle se projette comme un lieu idéal, une réalisation utopique de l'amour lesbien. Il s'agit, d'une part d'offrir un toit à la relation amoureuse de Lala et la Guayi et d'autre part, un refuge à ces deux figures en fuite liées par le meurtre. Ce texte aux allures de roman policier est de la même veine que d'autres romans jouant sur le stéréotype de la lesbienne meurtrière mais ici doublé, à travers la figure de Lala, d'une lesbienne justicière²¹. Ce lieu reste, cependant, une chimère car toute la relation lesbienne se déroule, dans le roman, en dehors de cette maison rêvée. Elle est pourtant un terreau fertile pour l'imagination de Lala et favorise la projection de sa relation amoureuse avec la Guayi. Sa famille étant en ruines, elle en construit une nouvelle, alternative, aux liens non normatifs et précaires, composée du chien et de la Guayi, une famille qui se rêve aux antipodes de la maison cossue du quartier chic de Buenos Aires.
- 106 Autre l'espace de la maison, une seconde hétérotopie lesbienne est celle de la prison – tout comme le sont les couvents et les pensionnats de jeunes filles. Dans ce contexte, la figure stéréotypée de la gar-

diennne lesbienne est aussi présente dans *L'enfant poisson* et en reprend tous les marqueurs :

– Écarte les jambes. Tu sais comment ça se passe, non ?

Lala a hoché de nouveau la tête, bien qu'elle n'en eût pas la moindre idée, tandis que la rousse enfilait le gant de caoutchouc à sa main gauche. Elle n'a même pas cillé quand elle a senti la main qui la fouillait et s'attardait en elle un peu plus longtemps que nécessaire (Puenzo, 2010, p. 104).

- 107 Comme nous l'avons déjà évoqué, un autre motif de la prison est présent à la fin du roman, celui de la maison close clandestine, de laquelle la Guayi sera libérée par Lala. La scène de la fusillade finale de *L'enfant poisson* est libératrice dans tous les sens du terme. La romancière argentine Gabriela Cabezón Cámara revisite cette séquence dans sa nouvelle *Le viste la cara a Dios* (2011), dans laquelle la protagoniste parvient à s'échapper de la maison close clandestine en éliminant ses geôliers à coups de mitraillette. Ainsi, en s'arrachant à ce lieu, quintessence du patriarcat, la Guayi et Lala affirment leur choix affectif et vital. Rappelant la lesbienne de Wittig, ce drôle de couple en fuite parvient à transgresser et, pour un instant, déstabiliser le système hétérosexuel.
- 108 La maison de Benham constitue également à la fois un lieu de refuge et un espace d'enfermement pour ces amantes coupables « du pire des péchés féminins » (Collins, 2019, p. 168-169). C'est un espace où la gouvernante, Mme Linux, avec sa joue criblée de cicatrices, fait figure de geôlière menaçante et où le jardin « ceint par de hauts murs » (Ibid., p. 215) prend des allures carcérales. Ce sentiment de confinement, d'impasse inéluctable perdure même en dehors de l'espace domestique : dans une salle de jeux pour dames, le couple s'étend sur un banc devant la fenêtre mais ne voit que « les briques du mur d'en face » (Ibid., p. 212). Aussi le texte semble souligner la nature forcément éphémère et maudite de la liaison lesbienne.
- 109 Comme dans *Amours* et *Les Confessions...*, nous constatons que les personnages lesbiens de *L'enfant poisson* se meuvent dans une maison qui fonctionne comme paradigme de l'espace hiérarchisé, cristallisant les différences de race et de classe.

- 110 Dans le roman de Puenzo les différences sont patentes : la différence de classe –domestique/bourgeoise – est doublée d'une différence de race – blanche/indienne. Pourtant, ces différences ne représentent pas des espaces infranchissables pour les deux jeunes, mais elles les occupent en les traversant, voire en les fuyant – pour mieux résister aux normes imposées. Le personnage de la Guayi pourrait alors être associé au concept de *beside* de Kosofsky Sedgwick (2003). En effet, ce concept est équivalent à ceux de subversion, transgression, instabilité, mouvement. Ainsi, la Guayi n'appartient ni à l'intérieur ni à l'extérieur des espaces qu'elle traverse, elle est, comme déjà évoqué, « quelque part au milieu » (Puenzo, 2010, p. 23), telle une figure fantasmatique rejoignant ainsi la traditionnelle figure de la lesbienne dans l'histoire de la littérature.
- 111 Dans notre corpus, des échos à cette spectralité, comme évoqué dans les premières lignes de cet article, engageant une spatialité autre, peuvent également être perçus dans la figure liminale de l'enfant poisson (ni homme ni animal, ni vivant ni mort) ou dans les fantômes qui rendent visite à Frannie dans les derniers jours de sa vie. De même, cette présence spectrale apparaît dans le dialogue rédempteur qu'entretient Céleste avec la Vierge, et lors de sa danse finale dans laquelle, délirante, elle tournoie avec son fils, son amante Victoire et ses parents dans un espace qui échappe à l'emprise des normes sociales.

Conclusion : Traverser la norme

- 112 À l'intersection du roman ancillaire et de la textualité lesbienne, la relation amoureuse entre deux personnages féminins, dans nos fictions, paraît matérialiser, même furtivement, à travers un déplacement des relations de genre, une possible subversion dans la relation de soumission de classe et souvent de race. Dans tous les cas, la dialectique domination /soumission est très claire dans les romans étudiés. La dissidence sexuelle lesbienne peut être lue, ici, comme une piste de renversement des codes sociaux, inamovibles dans le cadre du XIXe siècle et timidement envisageables au début du XXI^e siècle.
- 113 Dans un environnement socialement figé et hétéronormé, les relations lesbiennes viennent habiter un lieu hostile, de manière fuyante et décalée. Une dimension autre du désir, urgent et sans appel, ouvre

sur un monde inédit dans lequel le regard concrétise l'impalpabilité des sentiments proscrits. Appartenant à un système qui pourtant l'ignore, l'invisibilise et l'interdit, le désir lesbien n'est pas une nouvelle manière de désirer mais plutôt une force oblique qui déstabilise, le temps d'une rencontre, les conventions sociales.

- 114 Il est à signaler l'engouement pour des récits mettant en scène des relations lesbiennes dans des cadres historiques, avec une préférence pour le XIX^e siècle. Ces scénarios, affranchis des prérogatives actuelles, sont également propices à la relation ancillaire et au traitement inégal de classe et de race. De même, une profusion de films et de séries d'époque a vu le jour autour de personnages lesbiens dans un décor minutieux, des costumes somptueux et une production bien léchée. Ainsi, des fictions cinématographiques comme *Ammonite*, *Portrait de la jeune-fille en feu*, *The world to come* ou encore *Gentleman Jack*, situées dans un cadre social figé, favorisent le décalage provoqué par la relation lesbienne. Ceci accentue une tension dramatique intime – dans une ambiance plutôt feutrée – et, à moyen terme, vouée à l'échec.
- 115 Les structures sociales traditionnelles servent de point de référence aux romans, mais leurs structures narratives s'en trouvent décalées. Ainsi, la voix de Serafín, le chien-narrateur, comme l'Âne d'Or d'Apulée, vient chambouler, en racontant une histoire de lesbiennes, une tradition littéraire. De même, Frannie, le sujet qui se raconte, privilège réservé traditionnellement à la gente aristocratique, est incarné par une femme, métisse, esclave et lesbienne, renversant ainsi l'ensemble des droits à l'écriture.
- 116 Les trois textes mettent en scène une tension entre l'individu et les normes, tension qui se matérialise dans l'architecture textuelle (dans les discours et leurs voix narratives), corporelle (la relation des corps les uns par rapport aux autres) et spatiale (le thème de la maison et ses variations). Chacun des récits se place en effet dans un contexte bien défini, daté et illustré, qui permet de mettre en évidence la brutalité sourde d'une violence patriarcale historiquement et socialement banalisée. À l'iniquité inhérente au système social dans lequel les protagonistes évoluent, répondent pourtant des gestes de résistance dont la violence, certes parfois explicite, s'accompagne d'une forme de jubilation libératrice. Qu'il s'agisse du sacrifice du corset pa-

triarcal par le feu dans *Amours*, de la fusillade sanglante mais salutaire de *L'enfant poisson*, ou encore du meurtre des maîtres dans *Les Confessions de Frannie Langton*, ces moments marquent l'aboutissement d'une trajectoire effectuée par un désir individuel émancipé des normes qui l'entravaient jusqu'alors. Ces moments é-normes (ex-normis) ou a-normaux (ab-normis), aussi éphémères qu'extatiques, permettent au récit de mettre en scène une tension dramatique, celle qui oppose spécifiquement le désir lesbien à la norme hétérosexuelle, et de proposer une résolution ou un dénouement, certes provisoire et éphémère, à cette contradiction dynamique. Il a été mis en évidence, dans les récits, la déstabilisation ou le renversement de l'ordre établi grâce à une violence justicière comme condition nécessaire de l'émancipation personnelle, tout en entravant systématiquement cette émancipation par un arc narratif tragique.

- 117 Renverser ou repenser la norme ? Dans les deux cas, il semblerait que le lesbianisme textuel, tel que nous pouvons le lire chez les trois autrices, participe pour le moins à l'édification d'imaginaires où les femmes tentent de s'affranchir des binarismes consacrés par la société hétéro-patriarcale. Ces tentatives ont un caractère forcément politique, puisqu'elles s'inscrivent en faux contre la pensée straight et laissent entrevoir des pas-de-côté, voire des échappées, par rapport à un système qui naturalise la différence – et par là-même, l'oppression – entre les sexes et n'ouvre la porte à aucune autre sexualité et/ou relation amoureuse que celle entre un homme et une femme.
- 118 Malgré le fait que les protagonistes des relations lesbiennes soient plus ou moins malmenées dans les romans étudiés, les textes offrent néanmoins des lignes de lecture où le désir parvient à prendre forme et à modifier le monde qui l'entoure. Ils y parviennent dans diverses scènes intimes explorant les langages corporels et littéraires de l'eros, notamment par le biais des jeux de regard et du motif omniprésent de la liquidité. Cette libération du désir, si elle n'est pas victorieuse in fine (avec une réserve pour Puenzo, dont les dernières pages ambiguës ne permettent pas de trancher), n'en laisse pas moins de traces signifiantes au fil des récits. Chacune des relations se déploie en effet au gré d'un réseau d'images intratextuelles qui génère une cohérence souterraine et implicite, si bien que la conversation initiée dans le dialogue amoureux se prolonge au-delà du couple lui-même, dans d'autres territoires, d'autres corporalités, d'autres temporalités

ou mémoires, à contre-courant des contraintes limitantes de la croissance biologique, du temps physique et de l'espace objectif et factuel qui vouaient ces relations à l'échec.

BIBLIOGRAPHIE

- Ally, Shireen, « Domesti-City : Colonial Anxieties and Postcolonial Fantasies in the Figure of the Maid » in Victoria K. Haskins, y Claire Lowrie, eds., *Colonization and Domestic Service: Historical and Contemporary Perspectives*, Routledge International Studies of Women and Place 14. London New York, Routledge, 2018, p. 45-62.
- Arnés, Laura, *Ficciones lesbianas: literatura y afectos en la cultura argentina*, Colección Orlando 6, Buenos Aires, Madreselva, 2016.
- Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942.
- Brey, Iris, *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, Paris, L'Olivier, 2020.
- Castle, Terry, *The apparitional lesbian - Female homosexuality and modern culture*, Columbia, Columbia University Press, 1993.
- Chamberland, Line et Thérroux-Séguin, Julie (2009), « Sexualité lesbienne et catégorie de genre. L'hétéronormativité en milieu de travail ». *Genre, sexualité et société* [en ligne] No. 1, 2009. , <https://journals.openedition.org/gss/772> (<https://journals.openedition.org/gss/772>) □date de consultation : 25 janvier 2024□
- Collins, Sara, *Les Confessions de Frannie Langton*, trad. Charles Recoursé, Paris, Belfond, 2019.
- Eloit, Ilana et Hemmings, Clare, « Lesbian ghosts feminism: an introduction », *Feminist Theory*, 20 (4), 2019, p. 351-360.
- Falquet, Jules, *De la cama a la calle*, Bogotá, Brecha lesbica, 2006.
- Goldstone Andrew (2010), « Servants, Aestheticism, and 'The Dominance Of Form' », *English Literary History* ,Vol. 77(3), p. 615-643.
- Jacquet, Chantal, *Les transclasses ou la non-reproduction*, Paris, PUF, 2015.
- Joyce, James, *Ulysse*, trad. Auguste Morel, 1929, [1922] https://www.ebooksgratuits.com/pdf/joyce_ulyse_1.pdf □consulté le 25 janvier 2024□
- Kosofsky Sedgwick, Eve, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, N. C. Duke University Press, 2003.
- Kratje, Julia, « En busca del tiempo perdido. Intervalos del ocio en Réimon » en María Julia Rossi, y Lucía Campanella, *Los de abajo: tres siglos de sirvientas en el arte y la literatura de América Latina*, Rosario, Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2018.
- Kristeva, Julia, « Unes femmes », *Les Cahiers du GRIF* no. 7, 1975, p. 22-27.
- Martin-Fugier, Anne, *La place des bonnes. La domesticité féminine à Paris*

en 1900, Paris, Perrin, 2004 □1979□.

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

Neimanis, Astrida, « Hydrofeminism: Or, On Becoming a Body of Water » in *Undutiful Daughters: Mobilizing Future Concepts, Bodies and Subjectivities* » in *Feminist Thought and Practice*, Henriette Gunkel, Chrysanthi Nigianni and Fanny Söderbäck (eds.), New York, Palgrave Macmillan, 2012.

Puenzo, Lucía, *L'enfant poisson*, trad. de A. Plantagenet, Paris, Éditions Stock, 2010.

De Recondo, Léonor, *Amours*, Paris, Sabine Wespiser Éditeur, 2015.

Shaw, Deborah (2021), « Intimacy and Distance Domestic Servants in Latin American Women's Cinema: *La mujer sin cabeza* and *El niño pez* / The Fish Child », in Deborah Martin and Deborah Shaw (eds.), *Latin American Women Filmmakers: Production, Politics, Poetics*, London, Bloomsbury Publishing, p. 123-148.

Solórzano, Fernanda, « Patronas y sirvientas », *Letras Libres*, 2015. □<https://letraslibres.com/cine-tv/patronas-y-si>

[rvientas/](#) (consulté le 20 octobre 2024)□.

Stoler, Ann Laura, *Carnal Knowledge and Imperial Power: Race and the Intimate in Colonial Rule*, Berkeley, University of California Press, 2010.

Viñas, David, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

Welti Walters, Jennifer, « Les lesbiennes et le roman français (1796-1997) », *Nouvelles questions féministes*, Vol. 18, No. 1, 1997, p. 45-56.

Wilson, Mary, *The Labors of Modernism. Domesticity, Servants and Authorship in Modernist Fiction*, London, Routledge, 2013.

Wittig, Monique, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018 [1980].

Woolf, Virginia, « Mr. Bennett et Mrs. Brown », *Essais choisis*, traduction nouvelle et édition de Catherine Bernard, Paris, Gallimard, 2015 [1924].

Woolf, Virginia, *Mrs Dalloway* (1925), Paris, Gallimard, 1994 [1925].

Zapperi, Giovanna, « Regard et culture visuelle », in *Encyclopédie critique du genre*, Juliette Rennes (dir.), Paris, La Découverte, 2016.

NOTES

1 Parmi les publications et études panoramiques sur le sujet, contenant une riche palette de références, signalons, pour le domaine espagnol, l'ouvrage de Angie Simonis, *Yo no soy esa que tú imaginas. El lesbianismo en la literatura española del siglo XX a través de sus estereotipos*, Alicante, Universidad de Alicante, 2009 et celui de Laura Arnés, (2016), *Ficciones lesbianas: literatura y afectos en la cultura argentina*, Buenos Aires, Madreselva, 2016 ; pour le domaine français, *Écrire à l'encre violette. Littératures lesbiennes en Fran-*

ce de 1900 à nos jours, de Aurore Turbiau, Margot Lachkar, Camille Isler, Manon Berthier et Alexandre Antolin, Paris, Le Cavalier Bleu Editions, 2022 ; et pour le domaine anglophone, *The apparitional lesbian- Female homosexuality and modern culture* de Terry Castle, Columbia University Press, 1993, *Heterosexual Plots & Lesbian Narratives*, de Marilyn J. Farwell, New York University Press, 1993 ou encore Patricia J. Smith, *Lesbian Panic: Homoeroticism in Modern British Women's Fiction*, Columbia University Press, 1997.

2 Pour Laura Arnés, en utilisant des codes textuels qui ne lui appartiennent pas, comme celui du discours amoureux, la voix lesbienne entraîne un « déplacement du contrat hétérosexuel [qui] produit inévitablement, à son tour, un déplacement épistémologique qui modifie les résultats en tant que possibilité d'action, de signification, de connaissance et de construction d'un langage du désir » (Arnés, 2016, p. 128).

3 Certes, il faut une « grande prudence dans l'interprétation des sources littéraires », préviennent les historiens Pierre Guiral et Guy Thuillier dans *La vie quotidienne des domestiques en France au XIXe siècle* (Hachette, 1978, 14-16), mais « les sources vécues » sont trop rares.

4 Voir également l'essai de Geneviève Fraisse, *Service ou servitude. Femmes toutes mains*, Paris, Le Bord de l'Eau, 2009 [1979].

5 Bien que dans la plupart des exemples cités par le critique argentin, les enfants et les domestiques soient des hommes, un lien homologue peut se produire entre les filles et les jeunes femmes de la classe supérieure du XIXe siècle et leurs bonnes, comme c'est le cas dans *Los espejos* de Carmen Gándara, ou comme on le voit dans les journaux intimes d'Eduarda Mansilla (sœur de Lucio V. Mansilla) cités par Viñas (1982, p. 108).

6 Le mythe de l'enfant rôti raconte l'histoire d'un couple de bourgeois qui sort dîner un soir et lorsqu'il rentre chez soi, la domestique qui, ayant revêtu la robe de mariée de la maîtresse de maison, les attend avec un banquet dont le plat principal est l'enfant rôti du couple (María Langer, « El mito del niño asado », *Revista de Psicoanálisis* 7 (3), 1950 (389-401).

7 « La 'dialectique de l'intimité et de la distanciation' que ces structures dans le service domestique constituent, est une forme unique de relations dans lesquelles la proximité, la familiarité et l'intimité coexistent avec la distanciation, l'éloignement et la déshumanisation » (Ally, 2018, p. 51).

8 Voir également l'ouvrage de Theresa Bride, *The Domestic Revolution: The Modernisation of Household Service in England and France, 1820-1920*, London, Croom Helm, 1976.

9 Parmi les romans de Sara Waters, citons les relations entre noble et esclave sexuelle (*Caresser le velours* [1998], trad. Erika Abrams, Paris, Denoël, 2001), entre jeune bourgeoise et médium enfermée pour meurtre (*Affinités* [1999], trad. Erika Abrams, Paris, Denoël, 2004) ou encore entre servante et maîtresse dont l'identité a été confondue à la naissance (*Du bout des doigts* [2002], trad. Erika Abrams, Paris, Denoël, 2003).

10 Voir à ce sujet l'étude de Arambasin, Nella (2018), « Réinvestir les amours ancillaires : symptômes romanesques contemporains d'une 'clinique de l'amour' léguée par les Frères Goncourt » [Leonor de Récondo, *Amours* (2015) ; Philippe Doumenc, *Les Amants de Tonnégrande* (2003) ; Christian Oster, *Une femme de ménage* (2001)], in Nella Arambasin et Margaret Gillespie (éds), *Parler par le corps : réinvestir l'amour*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté (47-71).

11 La question de la représentation de l'érotisme lesbien dans la fiction a été étudiée dans les années 90 notamment par Elizabeth Meese, (*Sem)Erotics : Theorizing Lesbian Writing*. New York, New York University Press, 1992 ; Annemarie Jagose, *Lesbian Utopics*, New York, Routledge, 1994 et Karla Jay, *Lesbian Erotics (The Cutting Edge: Lesbian Life and Literature Series)*, New York, New York University Press, 1995.

12 Brey développe également l'analyse du regard dans *Sex and the Series*, Paris, L'Olivier, 2018 et en collaboration avec Marion Malle dans *Sous nos yeux : petit manifeste pour une révolution du regard*, Paris, La Ville Brûle Editions, 2021.

13 On peut également se souvenir de cette remarque attribuée à la reine Victoria qui, lorsqu'elle dut sanctionner un projet de loi interdisant l'homosexualité, aurait gommé toute référence à l'homosexualité féminine sous prétexte qu'une telle chose ne pouvait pas exister. » (<https://www.cairn.info/publications-de-Diane-Lamoureux--64742.htm>) Diane Lamoureux (<https://www.cairn.info/publications-de-Diane-Lamoureux--64742.htm>), « De la tragédie à la rébellion : le lesbianisme à travers l'expérience du féminisme radical », *Tumultes* 2003/2-1-2004 (n° 21-22), p. 251 -263, p. 251. DOI 10.3917/tumu.021.0251, consulté le 21.05.22.

14 La phrase « aussi blanche que des pommes épluchées » est absente de la traduction française.

15 Cette phrase n'apparaît pas dans la traduction française.

16 Signalons ici un texte très peu connu sur le désir lesbien de l'auteur espagnol avant-gardiste (avant la lettre) Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), *La quinta de Palmyra* (1923). La relation des deux femmes, Palmyra, le personnage principal, et son amante, Lucinda, est également tissée à travers la figuration liquide, dans un imaginaire mélancolique d'algues et de fonds d'étangs et de sirènes (Ramón Gómez de la Serna, *La quinta de Palmyra*, Segovia, El Adelantado de Segovia, 1923).

17 Dans le domaine spécifique du théâtre en espagnol des quinze dernières années, la maternité des couples lesbiens est un sujet conflictuel dont les aspects sociaux, légaux et culturels mis sur scène sont étudiés par G. Cordone et M. Rosier dans « Lesbomaternidades en el teatro en español: militancia y normalización », P. Bellomi y C. Castro Filho, *Entre el cuarto oscuro y la utopía queer. Sexualidades no normativas en el teatro español contemporáneo*. Berlin, Peter Lang, 2023, pp. 153-182..

18 « La catégorie de sexe est le produit de la société hétérosexuelle dans laquelle les hommes s'approprient eux-mêmes la reproduction et la production des femmes ainsi que leurs personnes physiques au moyen d'un contrat qui s'appelle le contrat de mariage » (Wittig, 2018, p. 48).

19 « Lesbienne est le seul concept que je connaisse qui soit au-delà des catégories de sexe (femme et homme) parce que le sujet désigné (lesbienne) N'EST PAS une femme, ni économiquement, ni politiquement, ni idéologiquement » (Wittig, 2018, p. 64).

20 María Luisa Peralta (« Biología/biologiscismo: tensiones en torno a las maternidades lésbicas y el uso de tecnologías reproductivas », dans Trujillo, Gracia y Eva Abril (éd.), *Maternidades cuir*, Egales, 2020, p. 69) rappelle que la maternité lesbienne a fait l'objet d'attaques de la part de certains féminismes qui considèrent que la maternité fait partie du mandat patriarcal. En ce sens, il convient de rappeler que cette première injonction est la soumission des femmes aux hommes, à leur volonté, à leur pouvoir et à leur autorité. Pour Peralta, la maternité obligatoire découle de ce principe et les lesbiennes, en n'obéissant pas à cette injonction première et en rompant ainsi la chaîne de domination, sont soumises à une contre-injonction : elles sont amenées à renoncer à toute possibilité de porter des enfants. Ainsi, le destin des lesbiennes serait de ne pas avoir d'enfants... tout comme, pour le patriarcat, le destin des femmes est d'en avoir... (voir également G. Cordone et M. Rosier «Lesbomaternidades en el teatro en español : militancia y normalización», in P. Bellomi y C. Castro Filho, *Poéticas de lo imprevisible : el teatro LGBTQI+ en el contexto ibérico y sus diásporas*, Berlín, Peter Lang, 2023) .

21 La figure stéréotypée de la lesbienne meurtrière apparaît déjà chez Balzac, dans sa nouvelle *La fille aux yeux d'or* (1835). Elle revêt les caractéristiques d'un monstre « séduisant et dangereux » (Welti Walters, 1997, p. 49).

RÉSUMÉS

Français

L'étude met en dialogue trois romans contemporains, *L'enfant poisson* (Lucía Puenzo, 2009 [2001]), *Amours* (Léonor de Recondo, 2015) et *Les Confessions de Frannie Langton* (Sarah Collins, 2019). Il s'articule autour de deux pôles qui présentent les trois lignes argumentaires : d'une part, la position des domestiques en tant que personnages clés de l'intrigue et, d'autre part, la relation lesbienne entre la domestique et sa patronne. La diversité des géographies et des temporalités dans lesquelles se déroulent les récits nous permet, en plus, d'explorer différents imaginaires qui mettent en scène des liens asymétriques de race, de classe, de genre et d'orientation sexuelle affective.

L'article débute par une mise en contexte historique de la littérature ancillaire et des textualités lesbiennes en France, en Argentine et en Grande-Bretagne pour en faire ressortir les traits les plus saillants et transversaux à nos trois romans, suivie d'une introduction sur les trois textes et leurs autrices. La mise en dialogue des textes se fait à travers une analyse comparée autour de deux grandes thématiques qui les relient : les corps – liés aux espaces, aux sexualités et à la maternité – et le langage. On y développe ensuite trois axes de lecture : celui du regard, du désir et de l'élément liquide. En effet, les trois textes mettent en scène une tension entre l'individu et les normes, tension qui se matérialise tant dans l'architecture spatiale, comme le thème de la maison et ses variations, que corporelle et textuelle.

English

This study sets out to compare and contrast three contemporary novels: *L'enfant poisson* (Lucía Puenzo, 2009 [2001]), *Amours* (Léonor de Recondo, 2015) et *Les Confessions de Frannie Langton* (Sarah Collins, 2019). It centres on two key narrative questions: the role of the maid as protagonist and the representation of the mistress-maid relationship. Spanning diverse geographical locales and historical periods, the narratives figure the asymmetric interconnections of race, class, gender and sexual-affective orientation at play across a rich fabric of imaginary topoi.

The article opens with a historical contextualisation of the representation of lesbians and maids in French, Argentinian and British literature that serves to highlight the key features common to the novels under study. This is followed by an introduction to the three texts and their female authors. The study then goes on to offer a comparative analysis of two major themes running through the narratives, that of the lesbian body—which is linked to space, sexuality and maternity—, and language. Three textual perspectives

are then developed focusing respectively on the function and figuring of the gaze, on the representation of desire and on the metaphor of liquid in the novels. As we will argue, a tension between individual and norm underlies each text; it is a tension which is inscribed within the very architecture of the narrative settings and notably through the domestic space and its corporeal and textual mutations.

Español

El estudio propone un diálogo entre tres novelas contemporáneas: *El niño pez* (Lucía Puenzo, 2009 [2001]), *Amours* (Léonor de Recondo, 2015) y *Les Confessions de Frannie Langton* (Sarah Collins, 2019). Las líneas argumentales respectivas estructuran los dos polos en los que el artículo hace hincapié: por un lado, la posición de las criadas como personajes clave de la trama y, por otro, la relación lésbica entre la criada y su ama. La diversidad de geografías y de temporalidades en las que se desarrollan las narraciones también permite explorar diferentes imaginarios que presentan vínculos asimétricos de raza, clase, género y orientación sexual. Se articulan así las contextualizaciones históricas literarias en torno a la relación de amos/amas y criados/as con las textualidades lésbicas en Francia, Argentina y Gran Bretaña. El análisis comparativo de las tres novelas se despliega en dos grandes ejes que los relacionan: el cuerpo –vinculado al espacio, a la sexualidad y a la maternidad– y el lenguaje. Se ponen así de manifiesto recursos recurrentes y retóricos en torno a la mirada, al deseo y al elemento líquido. Las tensiones que se tejen entre los personajes y entre estos y las normas sociales se materializan tanto en la arquitectura espacial –como el tema de la casa y sus variaciones– como en las construcciones del cuerpo y del texto.

INDEX

Mots-clés

Lesbiennes, servantes, littérature française, littérature espagnole, littérature anglaise

Keywords

Lesbians, maids, French literature, Argentinian literature, British literature

Palabras claves

Lesbianas, criadas, literatura francesa, literatura argentina, literatura inglesa

AUTEURS

Gabriela Cordone

Maître d'enseignement et de recherche, Université de Lausanne Enseignante et chercheuse à la Section d'espagnol de l'Université de Lausanne, elle obtient son

doctorat en littérature espagnole et hispano-américaine à l'Université de Fribourg. Elle a également enseigné à l'Université de Fribourg, à l'Universität Bern et à l'Université de Toulouse-Jean Jaurès. Sa recherche s'est centré principalement sur le théâtre espagnol contemporain, mais aussi sur des sujets interdisciplinaires et transversales comme l'intermédialité, l'exil et, depuis 2020, sur les imaginaires lesbiens. Actuellement elle dirige le projet *Imaginaires lesbiens dans la littérature en espagnol (2005-2020)*, recherche financée par le Fonds national suisse de la recherche scientifique (FNS). <https://orcid.org/0000-0002-9631-3815>

Marie Rosier

Chercheuse, Université de Lausanne Marie Rosier vit et travaille à Lausanne-Suisse. Elle a obtenu son doctorat à l'université de Lyon 2-France en 2014. Sa thèse de doctorat portait sur les interactions entre la littérature, la mémoire et la résistance dans l'œuvre d'ex-détenues argentines (Sara Rosenberg, Alicia Kozameh et Nora Strejilevich). Ces dernières années, elle s'intéresse à la littérature hispanophone ultra-contemporaine, le genre et le lesbianisme. Elle a également traduit plusieurs œuvres littéraires en français, dont Eudy d'Itziar Pascual. Depuis août 2021, elle est chercheuse à la section d'espagnol de l'Université de Lausanne, dans le cadre d'un projet financé par le Fonds National Suisse de la recherche scientifique sur les imaginaires lesbiens dans la littérature en espagnol (2005-2020). Elle fait partie du groupe de recherche ILLEs (https://www.unil.ch/groupe_recherche_illes/). Parmi ses dernières publications, citons : "En pos del posporno en unas escrituras del yo lesbico", in *Fantasías pornotópicas, subjetividades deseantes en América Latina*, Moderna Språk, Ángeles Mateo del Pino (ed.), 2020 et "Le théâtre lesbien en espagnol : entre contre-espace et utopie", avec Gabriela Cordone in *Mouvements. Des idées et des luttes*, 2021/4, No. 108.

Nella Arambasin

Maîtresse de conférences HDR en littérature comparée, Université de Franche-Comté Laboratoire CRIT (Centre de recherches interdisciplinaires et transculturelles, EA 3224, Besançon). Double formation en littérature comparée et en histoire de l'art à l'université de Paris-Sorbonne, thèse de doctorat et thèse d'habilitation publiées chez Droz à Genève : en 1996, *La Conception du sacré dans la critique d'art en Europe (1880-1914)* et en 2007 *Littérature contemporaine et histoire(s) de l'art : récits d'une réévaluation*. Recherches interdisciplinaires texte-image-sciences humaines, déterminées depuis les années 2010 par les études de genre. Directrice éditoriale de 8 ouvrages collectifs (actes de colloques tenus à Besançon). Codirectrice de l'Axe 2 du CRIT en études de genre (2011-2023) puis du Master en études de genre (SACIEG : Sciences de l'Antiquité Contemporanéité Interdisciplinarité Études de Genre) ouvert depuis septembre 2024. Orientation actuelle de la recherche en études subalternes : figures de la servante dans les arts et la littérature

Erwan Burel

Maître de conférences, Université de Franche-Comté Erwan Burel, Maître de Conférences à l'Université de Franche-Comté, responsable de l'Axe 2 en études de genre au sein du laboratoire CRIT (Centre de Recherches Interculturelles et Transdisciplinaires, UR3224). Je suis spécialiste de théâtre espagnol contemporain et depuis quelques années je consacre une part de ma recherche aux questions de genre dans le champ de la dramaturgie contemporaine, notamment espagnole et mexicaine. Parmi les travaux dans ce domaine : la coordination d'un dossier sur les scènes queer actuelles pour la revue *Skén&graphie* (n°7, 2021) ; un article sur l'artiste et politique mexicaine, lesbienne et féministe, Jesusa Rodríguez dans le numéro 21 (2021) de la revue *Amerika* ; une communication intitulée « Colette en escena: lesbianismo y emancipación en la pieza teatral de Ximena Escalante » lors du Colloque international *Imaginarios lésbicos en la literatura en español* de l'Université de Lausanne les 13, 14 et 15 novembre 2024 (publication des actes en cours).

Michaëla Cogan

ATER, Université de Franche-Comté Michaëla Cogan a rédigé une thèse en littérature des Etats-Unis intitulée "Portrait de l'artiste en idiot. L'idiotie dans l'oeuvre de Jerome Charyn" et elle continue ses recherches dans les domaines de l'idiotie en littérature et de l'autoportrait. Elle s'intéresse aussi aux liens entre humour et trauma, trauma et autofiction, autofiction et romans graphiques. Elle enseigne l'anglais à l'université de Franche-Comté.

Ana Marina Gamba

Doctorante, Université de Lausanne Ana Marina Gamba est doctorante à l'Université de Lausanne (Suisse). Elle est titulaire d'un master en études culturelles et ibéro-américaines de la KU Leuven (Belgique) et d'une licence en lettres de l'université de Buenos Aires (Argentine). Ses recherches portent sur la littérature et le cinéma latino-américains contemporains, examinés à travers le prisme de la théorie critique et sous l'angle du genre. Elle a publié des articles dans des revues latino-américaines, américaines et européennes. Elle rédige actuellement sa thèse sur l'écriture de la vulnérabilité dans la littérature latino-américaine contemporaine.

Margaret Gillespie

Maîtresse de conférences Université de Franche-Comté, CRIT (Centre de Recherches Interdisciplinaires et Transculturelles, UR3224). Margaret Gillespie est maîtresse de conférences en anglais à l'université de Franche-Comté, Besançon et membre titulaire du CRIT (Centre de Recherches Interdisciplinaires et Transculturelles, UR3224). Auteure d'une thèse sur Djuna Barnes, sa recherche porte principalement sur les arts et la littérature des XXe et XXIe siècles, vues au prisme des études de genre. Margaret Gillespie est également présidente de la SAGEF (société des anglicistes sur les femmes, le sexe et le genre).