

Corporalité et autofiction : écrire la mémoire du corps dans *Tocar a Diana* (2019) d'Anacristina Rossi

JESSICA PAGAZANI ET SANDRA GONDOUIN
UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE-PARIS 3
UNIVERSITÉ DE ROUEN NORMANDIE ERIAC
pagazani.jessica@gmail.com
sandra.gondouin@univ-rouen.fr

1. *Tocar a Diana*, le dernier roman d'Anacristina Rossi, a été publié en 2019, soit un an après avoir été ressorti du sac plastique où il était resté vingt-cinq ans, une amie féministe de l'autrice l'ayant qualifié de pornographique. Il est vrai que dans la tradition judéo-chrétienne, imposée en Amérique latine à l'époque de la Conquête et fortement ancrée dans les sociétés centre-américaines, le désir sexuel est assimilé au péché et constitue un tabou, plus encore lorsqu'il s'agit du désir féminin et qu'il est exprimé par une femme. À partir des années 1970¹, des écrivaines de l'Isthme centre-américain comme Ana María Rodas ou Gioconda Belli se réapproprient la question de l'érotisme des femmes à travers le genre poétique. Mais il faut attendre les années 2000² pour que des écrivaines centre-américaines s'emparent du genre romanesque pour aborder ces questions³. Ainsi, jusqu'à *Tocar a Diana*, aucun roman n'avait associé une dimension aussi autofictionnelle⁴ à une prose érotique aussi explicite. À cet égard, Anacristina Rossi peut donc être considérée comme une pionnière. La question de l'érotisme féminin avait toutefois également été abordée à travers le genre du récit court. Mónica Zúñiga Rivera, dans sa thèse publiée en 2017, analyse les différents thèmes liés à l'érotisme, à la sexualité et, bien souvent, à la

1 Avec, notamment, la publication, en 1973, de *Poemas de la izquierda erótica* par la guatemaltèque Ana María Rodas, celle de *Línea de fuego*, en 1978, par la nicaraguayenne Gioconda Belli ou de *Estación de fiebre*, en 1983, par la costaricienne Ana Istarú.

2 Hormis le roman *María la noche*, publié en 1985 par Anacristina Rossi.

3 Avec la publication de *El desencanto*, en 2001 par Jacinta Escudos (El Salvador), de *La promesante*, en 2001 également, par Rosario Aguilar (Nicaragua), de *El pergamino de la seducción*, en 2003, par Gioconda Belli (Nicaragua), puis, à partir du milieu de la décennie suivante, de *Los deseos del mundo*, en 2015, par Dorelia Barahona (Costa Rica) et de *Erótica en la ciudad*, en 2018, de Mildred Hernández (Guatemala).

4 L'étude de la dimension autofictionnelle de *Tocar a Diana* est au cœur de cet article.

violence, tels qu'ils sont développés dans des nouvelles écrites par des femmes – dont Anacristina Rossi – entre 1993 et 2013 : désir, corps féminin, viol, inceste, refus du pouvoir d'institutions sur le corps, entre autres. On retrouve d'ailleurs plusieurs de ces thèmes dans *Tocar a Diana*. Le récit aborde, en effet, le thème, cher à l'autrice⁵, de la sexualité féminine : celle de Diana, géographe costaricienne de quarante ans, qui, dans le cadre de son travail pour une ONG, part en excursion entourée de collègues masculins qui génèrent en elle un désir irrésistible de relations sexuelles avec plusieurs partenaires.

2. Dans un dialogue avec son/sa psychanalyste, elle évoque les souvenirs de ses expériences érotiques, pour y trouver ce qui pourrait expliquer et résoudre l'hypersexualité⁶ dont elle souffre et qui menace son emploi actuel. Le rejet des institutions – la protagoniste, initiée au plaisir à l'adolescence⁷ par son cousin, refuse finalement de se marier avec lui⁸, vit en union libre, se fait ligaturer les trompes pour ne pas avoir d'enfants –, mais, surtout, le plaisir et l'inceste sont au cœur de ce récit où « [la] corporalité est l'espace où tout arrive » (Zúñiga Rivera, 2017 ; 346). Ainsi, la narratrice déclare : « Nada me había preparado en mi pinche vida para el efecto de sus dedos metiéndose por la orilla de mis pantalones cortos, llegando a mi sexo, abriéndolo. Nada », puis « Nada ni nadie me había preparado para el golpazo que era sentir » (p. 32). En mettant l'accent sur les sensations, elle

5 « Like many other contemporary Latin American post-boom women writers, Rossi deals extensively in her texts with the theme of women's sexuality, inscribing a gynocentric perspective that responds to the overwhelmingly male perspective of sex, and of female sex in particular, in Latin American literature » (Kearns, 2016 ; 94) [Comme de nombreuses autres autrices contemporaines du post-boom latinoaméricain, Rossi traite amplement dans ses textes du thème de la sexualité féminine, dessinant une perspective gynocentrique qui répond au point de vue majoritairement masculin sur le sexe, et sur le sexe des femmes en particulier, dans la littérature latino-américaine].

6 « À l'origine l'hypersexualité est un trouble psychiatrique qui désigne une pathologie adulte et adolescente caractérisée par une sexualité exacerbée et compulsive. [...] Elle remplace les anciennes catégories de nymphomanie pour les femmes, et de satyriasis pour les hommes. Au début du XXI^e siècle, on s'accorde à parler d'hypersexualité lorsque le comportement sexuel implique des conséquences négatives sur le plan social » (Jubert, 2018). Dans une interview, l'autrice qualifie cette hypersexualité d'« exceso de erotización, una sexualidad enloquecida » (*BBC News*, 13 mai 2019).

7 « [...] il est intéressant de signaler que dans la littérature écrite par des femmes en Amérique latine – et surtout côté Caraïbes –, nous trouvons la figure de l'adolescente insoumise, consciente de son corps et de son désir » (Zúñiga Rivera, 2017 ; 134).

8 Après avoir hésité, et non sans considérer avec ironie son hésitation : « ¿Una rebelde que busca el matrimonio? ¡Qué rebelde más farsante! » (p. 40).

confirme l'importance de la corporalité dans l'expérience érotique⁹. La répétition de « Nada », « Nada ni nadie » est également intéressante puisqu'elle sera infirmée dans la suite du récit, lorsque la protagoniste se souviendra des abus subis lorsqu'elle était enfant et découvrira que son éveil à la sexualité s'est déroulé dans le cadre d'un inceste. On constate, en outre, que le récit érotique¹⁰, à l'intérieur du dialogue, se déploie à la première personne. Cependant, dès la première page, le lecteur est averti : « Los personajes de esta novela son imaginarios. Cualquiera parecido con la realidad es una coincidencia. » En intégrant la même formule juridique au début de son dernier livre que celle qui figurait sur la première édition de *La loca de Gandoca* (1992), formule destinée à éviter un éventuel procès en diffamation¹¹, l'autrice semble inscrire son dernier récit dans la lignée de son récit engagé qui avait réussi, en 1992, à mettre au centre des débats la destruction du refuge de Gandoca par des multinationales soutenues par des figures politiques corrompues. Pourtant, si, là aussi, le paratexte¹² indique que nous sommes face à un récit de type autofictionnel, il n'y a pas non plus ici homonymie entre l'autrice et la narratrice-protagoniste¹³. Or, pour parler

- 9 « La conscience corporelle est à la base de l'expérience érotique et cela confirme que la corporalité est non seulement un espace où se confondent de multiples discours mais aussi une notion clé dans l'érotisme de la région centraméricaine telle que l'expriment les écrivaines de notre corpus. L'affirmation de Maurice Merleau-Ponty sur le fait que nous n'avons pas un corps mais que nous sommes plutôt corps, a été comprise parfaitement par nos écrivaines. » *Phénoménologie de la perception*, p. 239 (Zúñiga Rivera, 2017 ; 366).
- 10 Nous laisserons de côté pour l'instant la distinction entre érotisme et pornographie, en accord en cela avec Mónica Zúñiga Rivera : « [...] avec Sarane Alexandrian, nous affirmerons : "La nouvelle forme d'hypocrisie consiste à dire : si ce roman ou ce film était érotique, je m'inclinerais devant sa qualité, mais il est pornographique, aussi le repoussé-je avec indignation. Ce raisonnement est d'autant plus inepte que personne n'arrive à expliquer la différence qu'il voit. Et pour cause : il n'y a pas de différence" *Histoire de la littérature érotique*, p. 8 » (Zúñiga Rivera, 2017 ; 39).
- 11 « Un texte autobiographique engage la responsabilité juridique de son auteur, qui peut être poursuivi par exemple pour diffamation, ou pour atteinte à la vie privée d'autrui. Il est comme un acte de la vie réelle, même si par ailleurs il peut avoir les charmes d'une œuvre d'art parce qu'il est bien écrit et bien composé » (Lejeune, 2005 ; 31).
- 12 Le péri-texte (la mention légale) indique que les personnages sont imaginaires alors que l'épi-texte vient confirmer la dimension autobiographique du récit. Lors de rencontres et d'interviews, l'autrice confirme qu'elle a elle-même expérimenté des rapports sexuels à plusieurs : « Dos veces, y uno de esos hombres era mi compañero de ese momento. Pero, ganas de hacerlo, muchísimas más » et qu'elle a subi des abus sexuels étant enfant : « Es verdad, lo estoy diciendo, fui abusada de bebé » (*BBC News*, 13 mai 2019). Elle déclare même qu'il s'agit d'un texte biographique à 70 % : « en su país decir que un texto es biográfico en un 70 por ciento, es un riesgo » (*Crónica*, 24 juin 2019).
- 13 Protagoniste qui se prénomme Daniela dans *La loca de Gandoca* et Diana dans *Tocar a Diana*, deux prénoms dont on remarquera d'ailleurs la grande proximité.

d'autofiction, d'après Serge Doubrovsky qui « invente » le terme en 1977 pour qualifier son livre *Fils*, il faut qu'il y ait, comme dans l'autobiographie, homonymie entre narrateur, auteur et personnage. Toutefois, dans son ouvrage *Autofiction, Une aventure du langage*, Philippe Gasparini s'intéresse à l'évolution du concept d'autofiction depuis son apparition. Il démontre que ce dernier possède plusieurs acceptions, nées de l'ambivalence du mot « fiction » qui « peut vouloir dire mise en forme narrative » (Gasparini, 2008 ; 279) – auquel cas, on peut considérer que « c'est la forme même du récit qui transforme les faits réels en fiction » (Gasparini, 2008 ; 17) – ou « récit imaginaire » (Gasparini, 2008 ; 279), ce qui correspond à la définition donnée par Colonna (« l'écrivain s'invente une vie » [Gasparini, 2008 ; 112]). Il avance que l'autofiction est aujourd'hui devenue synonyme de roman autobiographique (Gasparini, 2008 ; 191). On est donc loin de la définition donnée par Serge Doubrovski en 1988¹⁴, tout droit issue de la révolution psychanalytique¹⁵. Pourtant, que l'on entende l'autofiction comme une « autobiographie consciente de sa fictionnalité » (Gasparini, 2008 ; 205) ou comme une expérience où l'écriture devient le moyen de tourner autour du point aveugle du traumatisme indicible, on peut postuler que l'autofiction serait une forme d'autobiographie où l'auteur ne serait pas en mesure de donner de lui-même une version autobiographique, peut-être parce que l'intimité de son propos est trop forte, voire trop physique ou éprouvante, comme dans le cas de *Tocar a Diana*. Aussi souhaitons-nous observer dans quelle mesure cette forme, dans toute son ambivalence, rend-elle possible l'écriture de la mémoire du

14 « L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner de moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte » (Doubrovski, 1988 ; 77 cité dans Ferreira-Meyers, 2010 ; 57).

15 « Premier constat de carence, l'autobiographie n'a pas encore tiré les leçons de la révolution psychanalytique. Certes, le récit d'enfance s'est trouvé légitimé par les multiples preuves que Freud et ses successeurs ont données de l'importance déterminante de cette période de la vie. Mais quel auteur a pris en compte les preuves tout aussi convaincantes de l'impossibilité de remonter seul aux sources des affects ? Du déplacement à la condensation en passant par le refoulement, du roman familial aux souvenirs-écrans, nous savons maintenant que l'inconscient a hérissé le passé de chausse-trapes dans lesquelles l'autobiographe est condamné à tomber. En mettant en évidence le caractère infantile, mimétique, fragmentaire, fluctuant et insaisissable du « moi », la psychanalyse a battu en brèche la notion même d'identité personnelle qui fonde l'écriture de ce « moi ». Le fossé qui sépare l'auteur actuel, racontant, de l'individu passé, raconté, semble dès lors infranchissable » (Gasparini, 2008 ; 58).

corps. Quels sont les liens entre corporalité et autofiction et quels sont les enjeux de cette écriture ?

3. Notre réflexion partira du titre, très révélateur, du roman, en particulier de la plurisémiologie du verbe « tocar ». Son sens premier est celui de « toucher¹⁶ », mais il signifie également « jouer d'un instrument », faire vibrer. Nous envisagerons donc tout d'abord la corporalité comme lieu d'expression du plaisir. L'autofiction érotique, où le mot fiction a le sens de récit imaginaire, implique-t-elle malgré tout une « vérité » des sensations ? De quelle manière l'autrice raconte-t-elle les sensations, met-elle en récit le corps¹⁷ ? Car « Tocar » peut aussi signifier « attouchement » et abus sexuel. Le corps devient alors le lieu de l'inceste, et le lieu de la mémoire d'un traumatisme que l'écriture met au jour et investigate. On s'intéressera ainsi au paradoxe de l'écriture de l'inceste dans un récit érotique. Enfin, « Tocar » sera exploré dans le sens de « me toca », d'un projet d'écriture qui vise à mettre fin au silence. En effet, Anacristina Rossi explique qu'elle a choisi le titre de son roman en référence à l'expression « toque de Diana ». « *Tocar a Diana* es: « Niña despiértese, le pasó esto »; es abrir los ojos y despertar », déclare-t-elle (*La Nación*, 11 mai 2019). On étudiera donc les effets du texte sur le lecteur et la dimension libératrice de l'écriture en tant que *catharsis*.

1. Le je de l'érotisme

4. Selon Paul de Man, « Si existe la escritura autobiográfica, ésta es radicalmente una escritura erótica, que no puede prescindir de la carne. Carne del autor, carne del texto.¹⁸ » La réciproque est-elle vraie ? L'écriture érotique, en invoquant les sensations corporelles, comporte-t-elle nécessairement une dimension autobiographique¹⁹ ? Il existe, en effet, une tradition littéraire dans laquelle l'autofiction est intrinsèquement liée à l'érotisme : on pense, notamment, à Anaïs Nin, Henry Miller ou Marguerite Duras,

16 « Ejercitar el sentido del tacto. O Hacer sonar según arte cualquier instrumento » *Diccionario de la lengua española* – <https://dle.rae.es/tocar?m=form>

17 C'est-à-dire de quelle manière pratique-t-elle une autofiction où le mot fiction s'entend dans le sens de mise en récit.

18 D'après Paul de Man cité par Karen Poe Lang (Poe Lang, 2008).

19 À la fin de sa thèse, Mónica Zúñiga Rivera se demande d'ailleurs si le fait de privilégier la narration à la première personne dans le discours érotique relève d'une intention autobiographique ou d'une tradition stylistique ou esthétique (Zúñiga Rivera, 2017 ; 373).

pour ne citer que les auteurs ayant influencé Anacristina Rossi²⁰. Dans sa célébration du corps et de toutes ses potentialités sensuelles, la priorité est donnée aux sensations. Peu importe que les personnages et situations soient imaginaires, la corporalité se situe du côté de la référentialité. Ainsi, le langage poétique du texte fait appel aux cinq sens pour décrire les relations sexuelles : « La miré. La toqué. [...] Exploré con mi lengua su sexo que sabía a erizo de mar, a ostras, a almejas », détaille Diana (p. 83). La vue, le toucher, le goût : le désir et le plaisir féminins s'expriment par le corps. Et, lorsque la protagoniste déclare : « Sergio no iba a poder penetrarme porque estaba seca » (p. 110), c'est d'abord par le corps que Diana prend conscience de ses sentiments. L'odorat, quant à lui, a le pouvoir de faire agir la protagoniste contre sa volonté : « Sergio era un bestia, un pendejo, pero olía delicioso a sudor y a tragos y yo seguía atrapada entre él y Rosa » (p. 30), Mais c'est avant tout la vue, le regard, qui la transporte, et, plus encore, le fait d'être regardée²¹. Dans *Tocar a Diana*, la vue et le toucher se confondent pour exprimer l'exultation des sens à travers la synesthèse : « [...] separo las piernas más para que puedan ver mi sexo, que pide que lo toquen con la mirada » (p. 63). Le regard devient toucher, et « tocar a Diana », c'est avant tout la regarder. Le besoin d'être regardée, admirée, est récurrent tout au long du récit²². Comme l'explique Mónica Zúñiga Rivera, « Observer est synonyme de pénétrer, de toucher » (Zúñiga Rivera, 2017 ; 141).

5. De ce point de vue, aucune dimension de la corporalité ne saurait être taboue. Le sang est évoqué à plusieurs reprises et de plusieurs manières, pourtant jamais associé à une quelconque souillure²³. Ainsi, le sang de l'hymen de Diana est goûté avec délice par Sergio²⁴. De même, Diana perçoit ses premières règles de manière positive, en les associant à la nature : « Un

20 D'après la déclaration de l'autrice lors de la conférence : « Entre libros y autores » du 20 novembre 2019.

21 Même si le regard féminin désirant joue également un rôle dans le récit, comme le démontre la description que la protagoniste fait des corps, et notamment des sexes masculins ; par exemple, « Tenía un pene largo y delicado » (p. 99).

22 « Sólo veme » (p. 34) ; « quiero verlo mirándome » (p. 56) ; « Y ya no puedo contener las ganas de entregarme porque sé que Sergio está recostado contra el marco de la puerta, viendo » (p. 63). Le plaisir de sentir le regard de l'amant.e et de l'aimé.e était d'ailleurs déjà décrit dans María la noche où Antonio, l'amant de Mariestela était invité à la regarder prendre du plaisir avec Octavia, l'amante de celle-ci.

23 Ce qui est peu commun dans un récit érotique où « Le sang, alors, en général, peu importe qu'il s'agisse des règles ou de quelque autre cause, est lié à la pollution, à la corruption, à la souillure » (Zúñiga Rivera, 2017 ; 153).

24 « Quitó con el dedo la sangre del himen roto que manchaba su pene y la saboreó » (p. 36).

río calmo manaba entre mis piernas y sintonizaba mi cuerpo con el cosmos » (p. 84). Les règles ont également l'avantage de délivrer sa sœur Vanessa des viols que lui infligent ses frères²⁵. Cependant, la douleur des règles, sous contraception²⁶, est, quant à elle, évoquée comme la conséquence d'une profanation : elle intervient après la scène de sexe avec les amis de Shoan, qui a profondément blessé Katell. Le dérèglement des sens passe alors par la synesthésie, l'appareil reproducteur de Diana est dépeint comme menaçant, à travers la métaphore d'une nature à la fois anéantie et fulminante : « Mi útero era un tam tam altisonante, una cordillera dinamitada, un mar rojo e hirviente » (p. 101) En outre, l'originalité d'Anacristina Rossi consiste à intégrer au récit non seulement des thèmes liés au plaisir sous toutes ses formes – masturbation²⁷, bisexualité²⁸, plaisir prostatic²⁹ –, mais également des thèmes habituellement considérés comme antiérotiques. Mónica Zúñiga Rivera constate :

En ce qui concerne le thème de la reproduction, nous pouvons dire que celui-ci est exclu du discours érotique. Chaque fois que nous abordons un texte érotique, nous n'y trouvons jamais les thématiques de la procréation, des méthodes de planification familiale ou des maladies sexuellement transmissibles (Zúñiga Rivera, 2017 ; 82-83).

6. Or, avec chacun.e de ses amant.e.s, la narratrice-protagoniste évoque la question de la contraception : avec son cousin, Sergio, il est précisé qu'elle n'a pas encore ses règles ; Katell lui donne une boîte de contraceptifs lorsqu'elle la surprend avec son fils Shoan³⁰. Elle explique à son cousin Pauli qu'elle utilise des préservatifs et qu'elle s'est ligaturé les trompes³¹ lorsqu'il la voit avec Felipe. Les maladies sexuellement transmissibles sont également citées, lorsque Diana demande à Felipe s'il a fait les tests du SIDA, ou s'il est susceptible de lui transmettre d'autres MST : « ¿Y herpes?

25 « Sí, hasta que tuvo once, cuando le vino la menstruación » (p. 155).

26 Alors qu'elle utilise des contraceptifs, Diana déclare : « No era una sangre natural. Era una sangre química » (p. 101).

27 « Mientras tanto yo te miro, te puedo chupar los muslos o los pezones, pero lo que quiero es ver cómo vos te tocás. ¿Sí, Diana? » (p. 56).

28 « ¿Sos bisexual? Sí. Como vos » (p. 115).

29 « Después fui y hundí el pulgar en un pote de vaselina y se lo metí en el culo, allí donde los varones sienten placer » (p. 69).

30 « Estar con hombres tiene ese gran inconveniente. [...] aunque sea mi hijo » (p. 97), déclare-t-elle, en même temps qu'elle lui lance une boîte de contraceptifs.

31 « Uso condón. Y tengo las trompas ligadas, no puede preñarme », explique Diana à son cousin Pauli (p. 130).

¿Clamidia? » (p. 137). Ces risques sont même évoqués avec poésie, comparés à une nature luxuriante :

Yo lo aprieto con los muslos para que no se vaya porque he de aceptar que deseo con toda mi alma que siga dentro mío, que corro todo el riesgo, que nazcan cosas buenas, bosques, flores, musgos, pájaros, por el milagro cursi del amor (p. 137).

7. Ils ne s'opposent donc pas à l'érotisme. Le plaisir du corps est décrit au moyen d'un langage poétique, comme on peut le constater dans le passage suivant où les répétitions, notamment l'anaphore de la préposition « contra » associée aux parties du corps « contra mis pechos, contra mi cuello », les assonances en [o], où les substantifs « líquido » et « chorro » entrent en résonance avec « cuerpo », comme pour évoquer un corps se dissolvant dans le plaisir incarnant la puissance d'un désir qui n'a pas encore conscience des constructions sociales auxquelles il se heurte. Non concerné par la morale judéo-chrétienne³², le corps obéit à ses propres lois :

Yo quería ese líquido. [...] Tomé su pene y lo obligué a dirigir el chorro contra mi cuerpo, [...]. Lo sentí restallar contra mis pechos, contra mi cuello. Sergio estaba asustado y no quería, yo le rogaba que por favor siguiera, que me orinara la cara, la frente, el pelo, pero no quería. Por fin accedió, se enardeció y dirigió los orines hacia mí, [...] De la delicia de sus orines bebí (p. 60).

8. Diana découvre l'ondinisme avec délectation. L'expression du plaisir est soulignée par l'allitération des occlusives [b] et [d] dans *deseo delicioso*, où la prosonomase permet de renforcer l'association entre plaisir et désir. La dérivation (« delicioso » et « delicia »), ainsi que l'antéposition de « delicia », dans « De la delicia de sus orines bebí », font ressortir la volupté ressentie par la protagoniste. On remarque toutefois le décalage entre l'attitude de Sergio, d'abord réticent, et le plaisir de Diana : le « yo quería » de Diana s'oppose au « no quería » de Sergio, répété à deux reprises. En exprimant son désir, et son plaisir, celle-ci fait front aux jugements moraux³³ et aux catégorisations patriarcales³⁴. Parce que Sergio assimile ses goûts à des pratiques auxquelles seules accèdent les prostituées (contre rémunération),

32 « Sont impurs les objets de désir en dessous de la ceinture, les sécrétions sexuelles, l'urine et l'excrément » (Zúñiga Rivera, 2017 ; 325).

33 Sergio renvoie son attitude à celle d'une prostituée, il décrète qu'elle a dû être éduquée dans un bordel : « Estoy cansado de ser el objeto de amor de esa mocosa que pareciera instruida en un burdel [...] » (p. 71).

34 Catégorisations patriarcales qui ont une conséquence directe sur sa vie professionnelle : « ¿Quién va a querer contratar a una geógrafa zorra? » (p. 6).

elle décide d'aller jusqu'au bout de ce rôle qui lui est assigné³⁵. Un passage intéressant, car, contrairement à sa pulsion pour le multi-partenariat, qu'elle considère comme diabolique³⁶, et qui, d'après le récit, trouve son explication originelle dans un inceste particulièrement atroce – son grand-père aurait organisé un viol collectif alors qu'elle était bébé –, Diana exprime dans cette pratique-là ses goûts particuliers. L'érotisme prend alors une dimension transgressive³⁷ qui met au jour les contradictions de la société costaricienne. En effet, Sergio, qui entreprend une relation sexuelle incestueuse avec sa cousine mineure (brisant ainsi son « innocence »), refuse d'assumer le désir qu'il a allumé chez elle, manifestant par là son hypocrisie sociale et morale. Sa structure mentale obéit à la dichotomie propre aux sociétés patriarcales entre femme « respectable » (l'épouse innocente devant parvenir vierge et « pure » au mariage) et femme « perdue » (la femme « facile » ou la prostituée). Ayant satisfait ou même devancé tous ses désirs, Diana est passée du côté des prostituées ou des femmes perdues et elle n'est plus acceptable en tant qu'épouse. Or, le regard que Sergio porte sur les goûts de Diana finit par être intériorisé par celle-ci, qui va jusqu'à les considérer comme un péché³⁸.

9. Ainsi, il existe une tension entre rébellion contre le jugement social – la catégorisation sous les termes de « puta », « zorra » sans cesse répétée, par la police³⁹, sa famille⁴⁰, ses amant.e.s⁴¹ – qu'elle finit par intérioriser⁴², et soumission. En effet, Diana cherche, grâce à la thérapie, à modifier son comportement : « Vine acá para cambiar » (p. 7), quand bien même son/sa psychanalyste, figure d'une certaine autorité dans le récit, ne partage pas sa

35 « Porque lo que habíamos empezado tenía que ir hasta sus últimas consecuencias. Por supuesto que entonces no lo pensé así. Nada más recuerdo que estaba en trance y que tenía ganas, grandísimas ganas » (p. 61).

36 « -¿Qué asocia con el diablo? -Pues obviamente hacer el amor con varios hombres a la vez » (p. 89).

37 Sergio Coto-Rivel s'intéresse justement à « el valor transgresor del erotismo utilizado para cuestionar la sociedad que lo produce » (Coto-Rivel, 2014).

38 Dans une cathédrale à Bruxelles, Diana déclare : « supe la verdad: desear las sustancias internas, calientes de la otra persona, ya fuera el amante, el amigo o el esposo, era el peor pecado » (p. 75).

39 « Putita, qué hacés aquí con tu cabro, tenés aquí el putero » (p. 70).

40 « Daniel y mamá dijeron [...] que yo era una zorra, una puta » (p. 146).

41 « Eres una puta », me gritó Katell.

« No, porque no cobro, » dije satisfecha. » (p. 99).

42 « Estuve de acuerdo [avec le fait que son comportement lui fait perdre toute autorité morale] pero les hice ver que eso era cosa del pasado [...] yo era una persona honrada » (p. 146).

vision des choses : « Mire, aunque lo hiciera, usted no sería ni puta ni zorra » (p. 132). Cette tension entre rébellion et soumission, entre indépendance et aliénation, s'exprime à plusieurs niveaux dans le texte. On la trouve tout d'abord dans le titre. Si nous entendons le verbe « tocar » dans le sens de jouer d'un instrument, nous pouvons y retrouver un écho à Simone de Beauvoir, selon qui « [La femme] se sent instrument : toute la liberté est dans l'autre. C'est ce qu'on exprime poétiquement en disant que la femme est comparable à un violon et l'homme à l'archet qui la fait vibrer » (Beauvoir, 1949 ; 164). De fait, Diana s'offre⁴³. Le champ lexical du don est perceptible dès l'*incipit* :

–Sí, uno de ellos me gusta. Pero quiero hacer el amor con los tres, me comprende. Entregarme a los tres. Mostrarme. Ofrecerme desnuda y que ellos me besen, sobre todo entre las piernas. Sí, que me abran las piernas y me miren. Me admiren (p. 6).

10. Diana veut se donner, s'offrir (« entregarme », « ofrecerme »). De plus, elle perçoit son plaisir exhibitionniste comme un acte sacré : « Sergio tiene que entender que este es un acto sagrado, la eucaristía, la prueba máxima de mi amor por él » (p. 63) et elle impose en quelque sorte son plaisir au regard de l'homme, plutôt que de s'y soumettre. La question du consentement et de la soumission est ainsi abordée dans toute sa complexité. En effet, lors de l'initiation de Diana dans l'étable⁴⁴ par Sergio, le récit met en évidence la relation déséquilibrée entre les deux protagonistes, avec, d'un côté, un homme qui sait exactement ce qu'il veut et, de l'autre, une jeune fille qui n'a pas l'expérience suffisante pour savoir ce qu'elle désire⁴⁵. « ¿Entonces eso era besar? » (p. 32), se demande Diana. Dans ces conditions, même si Sergio lui demande son autorisation, « Me pidió permiso » (p. 34), peut-elle donner un consentement éclairé ? La notion d'autofiction comme mise en récit est ici intéressante. La mise en récit, réalisée sous la forme d'un dialogue entre la protagoniste et le/la psychanalyste, est le résultat d'une opération narrative, qui permet à l'autrice-narratrice de prendre de la distance vis-à-vis de sa passivité à l'époque, et finalement de reprendre le contrôle sur ses sensations et sur son histoire. L'abdication de sa volonté est décrite avec une exagération ironique : « al oírlo empiezo a transformarme en laxa muñeca de trapo, suelta y abierta » (p. 130).

43 « Y como los pechos eran suyos, decidí dárselos » (p. 33), pense-t-elle lors de son premier rapport avec Sergio.

44 Lieu qui symbolise en outre le caractère bestial de cette première expérience.

45 « Del resto yo no sabía nada » (p. 34).

Lorsque la narratrice-protagoniste raconte qu'elle s'est débattue pour échapper à l'étreinte de Felipe : « Los mozos del bar están alarmados ante esta muchacha que no deja que el patrón se la coja tranquilamente » puis, « le pego a Felipe con el puño para que saque su arma cuasipública de mí, pero se me había olvidado que es Tarzán y mi puño no le hace apenas mella, me enlaza aún más fuerte aumentando las gamas del placer » (p. 137), sa colère face à cette relation non expressément consentie se traduit par l'emploi d'exagérations ironiques : « arma cuasipública » pour qualifier le pénis de Felipe, et de la comparaison avec Tarzan, homme-singe ou mâle-animal qui symbolise l'homme machiste dans toute sa bestialité. La narratrice-protagoniste prend de la distance vis-à-vis de son désir incontrôlable pour Felipe lorsqu'elle déclare : « Lo deseo como en los peores boleros. Un imbécil, una pésima copia de Johnny Weismüller. [...] » (p. 135) L'intratextualité du passage qui suit est significative. En effet, l'autrice-narratrice-protagoniste enchaîne :

[...] así mojados me enlaza y yo obedezco con tal de no separarme de su piel, estoy tratando de no oír esa canción estúpida, Como en un sueño, sin yo esperar, te me acercaste, [...] y en el embrujo de tus palabras, había ternura, tengo que abrirme para la música tropical me invada (p. 135).

11. Or, il s'agit des paroles du boléro répété au début et à la fin de *La loca de Gandoca*⁴⁶. Ce retravail d'une même scène, mais avec, cette fois, une distance ironique – « No. Es sólo un bolero cursi » (p. 135) – témoigne, en quelque sorte, du processus d'écriture autofictionnel. Cette révision sarcastique du passé amoureux de l'autrice trouve un écho dans l'onomastique du texte. En effet, lorsque Katell évoque la figure mythologique de Diane chasserresse, déesse farouche et rebelle, indomptable⁴⁷ – « Yo quiero amarte, Diana. Darte lo que necesitas. Por algo tienes ese nombre de diosa solitaria. Y por algo te encontré » –, Diana rétorque avec ironie : « Pero Diana en mi país es nombre de perra ». L'ambiguïté de « perra⁴⁸ », soulignée par la réplique de Katell, « Sí, pero de perra de cacería, sin duda » (p. 82), reflète la tension ironique entre aliénation et liberté. La protagoniste tente de se

46 À la différence près que dans *La loca de Gandoca*, c'est Carlos Manuel qui détestait les boléros : « Odiabas los boleros, Carlos Manuel. Y sin embargo, como en un sueño, sin yo esperar, te me acercaste » (*La loca de Gandoca*, p. 11).

47 « Animalito chúcaro », lui dit Sergio (p. 56) « ¡Qué chúcaro! », s'exclame Felipe (p. 124).

48 Ambiguïté déjà présente dans *La loca de Gandoca* : « Sí, una perra, tenía toda razón pero no en el sentido en que él lo decía sino en el sentido de hembra animal, de andar siempre caliente por él, husmeándolo en las axilas en todo momento » (*La loca de Gandoca*, p. 48).

libérer de schémas patriarcaux, qui font de la soumission des femmes un phénomène naturel⁴⁹, alors qu'elle les a intégrés dans ses relations amoureuses. Comme l'exprime Manon Garcia :

La soumission des femmes est complexe : elle se joue au niveau individuel, tout en étant influencée par la structure sociale, elle est souvent soumission à un homme particulier alors qu'elle est d'abord soumission à une série de normes sociales [...] (Garcia, 2018 ; 239).

12. La mise en récit par l'autrice-narratrice représente donc une mise à distance qui transforme cette expérience de soumission et lui permet de manifester sa liberté.

2. Écrire la mémoire de l'inceste

13. L'écriture autofictionnelle est également le lieu d'une anamnèse proche de ce que permet le processus psychanalytique. On retrouve, ici, les liens originels⁵⁰ entre psychanalyse et autofiction. Tout comme « [Le psychanalyste] « autorise » le patient à se souvenir » (Ricœur, 2000 ; 158), l'écriture permet au souvenir de surgir. L'écriture serait alors le moyen de remonter par les mots, leur association, les transformations et les transpositions qu'ils opèrent, dans la mémoire. Dans *María la noche*⁵¹, roman qu'Anacristina Rossi a écrit entre 1976 et 1980 et publié en 1985, avant, donc, qu'elle ne se souvienne des abus subis, il semble que l'écriture participe de cette expérience et c'est d'ailleurs certainement ce qui a conduit la sœur de l'autrice à lui faire remarquer que le langage de *María la noche*, érotisé, était celui de quelqu'un ayant été abusé sexuellement⁵². Il existe des liens très forts entre les deux textes⁵³, avec un certain nombre d'échos.

49 « Historiquement, la soumission des femmes, à la différence de celle des hommes, n'a pas été conçue comme contre nature. Bien au contraire, la soumission est prescrite comme le comportement normal, moral et naturel de la femme » (Garcia, 2018 ; 15).

50 L'autofiction telle qu'elle avait été définie au départ par Serge Doubrovsky.

51 Le premier roman d'Anacristina Rossi, qui a remporté le Premio Nacional Aquileo J. Echeverría, a été traduit en français par Claude Bleton sous le titre de *María la nuit*, publié en 1997.

52 D'après ce qu'a déclaré Anacristina Rossi lors de la rencontre virtuelle « Conversaciones para leer » en juillet 2020.

53 Ces liens sont soulignés par Anacristina Rossi (« Conversaciones para leer », juillet 2020) qui évoque le mélange d'érotisme et d'abus qu'on retrouve dans les deux romans. D'après Mónica Zúñiga Rivera, il existe une relation étroite entre érotisme et violence, et ces deux thèmes traversent le corps (Zúñiga Rivera, 2017 ; 263). Elle illustre ce propos en prenant notamment l'exemple de la nouvelle « Marea Alta », publiée

Ainsi, dans *María la noche*, une « mujer-gata » vit dans une cabane dans la forêt sur la côte Caraïbes avec plusieurs hommes et se voit taxée de « puta » par le père de Mariestela. Or, les policiers envoyés par le père de Diana, lorsqu'ils retrouvent cette dernière dans la cabane où elle vit avec Sergio et où elle a eu des relations avec deux ouvriers de la propriété, s'exclament : « Putita, qué hacés aquí con tu cabro, tenés aquí el putero » (p. 70). On peut également noter l'évocation de l'inceste « adélfico⁵⁴ » entre Alberto et Mariestela dans *María la noche*. À la différence fondamentale que dans *María la noche*, la relation incestueuse a lieu entre adultes consentants, ce qui n'est absolument pas le cas de l'inceste « adélfico » subi par Vanessa et dénoncé dans *Tocar a Diana*⁵⁵. « ¿Y a vos, Diana, te tocó? », lui demande son frère Renato lorsqu'il lui raconte ses propres souvenirs de l'inceste subi de la part de Checho, leur grand-père, et qui explique son comportement envers sa petite sœur Vanessa⁵⁶. Ici, « tocar » est employé au sens d'attouchements sexuels⁵⁷. « Yo no tengo absolutamente ningún recuerdo » (p. 157), répond Diana. Toutefois, on sait, grâce au paratexte, que l'autrice se souvenait des événements traumatiques racontés au moment de l'écriture de *Tocar a Diana*. Le récit se présente sous la forme d'un dialogue entre Diana et son/sa psychanalyste, matérialisé par l'utilisation du romain pour les répliques de Diana et de l'italique pour les

en 1993 par Anacristina Rossi dans le recueil *Situaciones Conyugales*. Dans cette nouvelle, une femme au teint étrangement pâle découvre son mari avec une enfant de 12 ans. Ne pouvant supporter d'être amoureuse d'un pédophile, elle l'écorche, alors qu'il s'est noyé, et devient folle. Les liens entre *María la noche* et *Tocar a Diana* sont également mis en avant par Manuel Delgado lors de son interview d'Anacristina Rossi en novembre 2019, puisqu'il déclare que « son las dos caras de una misma moneda ». Il signale bien entendu le thème de l'enfance sur la côte caraïbe, qui ne sera pas analysé ici. On peut également noter le thème de la psychanalyse, largement présent dans les deux romans, à la différence que le personnage qui joue un rôle proche de celui d'un psychanalyste dans *María la noche* est incarné par Antonio, qui suit lui-même une psychanalyse, alors que celui de *Tocar a Diana* n'a d'autre existence que ses répliques en italique et l'appui de la dédicace pour souligner l'importance de son rôle.

54 « El incesto adélfico, o sea, entre hermanos » (Vidal García, 2018 ; 13).

55 Dans *Tocar a Diana*, le souvenir confus de la chambre conduit la protagoniste à découvrir l'inceste que sa sœur Vanessa a subi, ce qui la conduit à parler avec son frère Renato et à se souvenir de l'abus subi de la part de Checho. Cette chaîne d'incestes est dénoncée.

56 « [...] era un maniático sexual. [...] Estaba obsesionado con tocarme y con tocar a todo el mundo. [...] Desde los tres. [...] Un día nos fijamos en Vanessa. Tenía cuatro años. La obligábamos a que nos la chupara. Y le metíamos la puntita y más adelante entera » (p. 154).

57 « Tengo... ¿un año? ¿Año y medio? [...] Yo tengo miedo. Terror nocturno. Grito. Lloro. [...] Checho me pone en su cama, no en la de Abeva. Y despacito, muy muy suavcito, me empieza a tocar » (p. 155), raconte Renato.

remarques et questions du/de la psychanalyste, qui font avancer l'intrigue en orientant les réponses de Diana et l'interprétation du lecteur. Ainsi, dans *Tocar a Diana*, l'écriture raconte une expérience psychanalytique. Toutefois, le caractère réflexif de l'écriture portant sur de tels souvenirs ne saurait échapper à une dimension proprement psychanalytique, caractéristique de l'écriture autofictionnelle dans sa première acception. La remémoration, grâce à l'analyse, de la scène d'un inceste originaire⁵⁸, scène dont elle reproduit le schéma – un être aimé qui l'observe tandis qu'elle a des rapports avec plusieurs hommes –, malgré elle, lors de ses différentes histoires d'amour, est mise en récit. Le lecteur est placé dans la situation de la protagoniste au moment de l'analyse. Ainsi, lorsque le/la psychanalyste s'exclame : « A ver, esto se está complicando. En la primera sesión usted mencionó Bijagual. Allí conoció a su único marido » (p. 11), cette réaction étonne le lecteur en même temps qu'elle fait avancer l'intrigue. Les associations d'idées qui pointent vers la propriété de Bijagual, lieu où s'est déroulé l'inceste, se font à l'instigation du/de la psychanalyste et permettent à Diana de progresser dans le processus de remémoration. Les questions du/de la psychanalyste se font de plus en plus précises⁵⁹ et c'est lui/elle qui insiste pour que Diana évoque le sujet avec sa sœur Vanessa. Le récit met en lumière le travail de la psychanalyse sur les mots, notamment sur les noms, qui donnent la clé du marquage de Diana : « ¿Su abuelo materno se llamaba Sergio? -Yo no dije Sergio, dije Luis, Sergio Luis » (p. 149) La protagoniste ne voit pas le sens caché de ses paroles, alors que l'autrice met en scène cette ignorance. Cependant, là encore, le récit nous rappelle qu'il est, justement, un récit, dans un retour ironique sur lui-même. Ainsi, lorsque Diana s'écrie : « Ay, los lacanianos y los nombres. Qué pereza » (p. 103), on retrouve la distance ironique de l'autrice par rapport à son expérience, cette fois psychanalytique.

14. Mais, si Diana se méfie du rôle des noms, elle fait confiance à son corps. En effet, c'est lorsqu'elle évoque certains lieux et certaines sensations associées à ces lieux qu'elle se souvient. Diana insiste sur les effets du soleil écrasant du Guanacaste sur son corps : « Me encandilaba, me ago-biaba » (p. 11) et cela qui la conduit à se rappeler certains phénomènes

58 Les abus sexuels que son grand-père et ses amis ont fait subir à la protagoniste lorsqu'elle était bébé.

59 « Yo creo que hubo algo más que la impulsó a usted a salir de su casa. Pero parece que usted no lo sabe de forma consciente. Algo antiguo, anterior » (p. 76) « ¿Qué asocia a la palabra incesto? » (p. 97).

étranges : « Me estoy acordando de algo raro » (p. 11). C'est par le souvenir des sensations passées que des événements enfouis⁶⁰ lui reviennent en mémoire. Et c'est en voyant une image dans une salle d'attente que Diana se souvient de l'inceste : « Hay una chiquita preciosa, de poco más de un año, que fue víctima de abuso sexual. De inmediato sé que esa niña soy yo y los recuerdos me inundan incontenibles. Cancelo la cita, me voy a la casa y allí, llorando, recuerdo⁶¹ » (p. 160).

15. Le corps est le lieu de l'inceste subi, et le lieu de la mémoire d'un traumatisme inscrit en lui, que l'écriture met au jour et investigate. Le traumatisme transforme le corps : celui de Renato, vieilli prématurément : « Ese hombre envejecido, al que había calculado unos sesenta y cinco años, es mi hermano Renato, que tiene treinta y ocho » (p. 151), mais également celui de Diana, en y gravant des pulsions incoercibles. En effet, la transgression de l'inceste fait que la protagoniste reste soumise à ses propres désirs, qu'elle ne parvient pas à contrôler – ce qui est une forme d'aliénation⁶². Or, « [L'interdiction de l'inceste] dégage plutôt le sujet de son engouffrement dans la sensation qui le réduirait à un objet de plaisir » (Vasse, 1995 ; 90). La transgression de cette interdiction se traduit chez Diana par le besoin irrésistible de se soumettre aux désirs d'autrui : « El deseo feroz, las ganas de mostrarles mi cuerpo por dentro y por fuera y que lo usen y hagan con él lo que les dé la gana es un mar que me llena de suprema alegría [...] » (p. 65) La protagoniste ne peut qu'obéir à l'ordre⁶³ imprimé en elle par la scène primitive. Toutefois, dans la scène de l'étable déjà évoquée, la protagoniste est également en proie à des sensations qui vont à l'encontre de sa raison et qu'elle ne parvient pas à dominer : « Contra todo lo que pienso, una languidez me inunda » (p. 32). Notons que l'inceste subi a eu lieu avant l'accès à la parole : « sé que lo hizo antes de que yo aprendiera a hablar en forma articulada. [...] Checho era un hombre leído, inteligente. Contaba con que no íbamos a recordar porque éramos demasiado

60 « Algo, sí, pero no me acuerdo bien, lo tengo borroso » (p. 76).

« -¿Pudo recordar algo?

- Nada de nada de nada de nada » (p. 160).

61 Cette expérience racontée par Diana semble proche de celle vécue par l'autrice, qui déclare : « Me fui a la casa a llorar, porque todo había vuelto a entrar en mi cuerpo » « Mi cuerpo recordó, y al recordar el cuerpo, recordé yo » (*BBC News*, 13 mai 2019)

62 Graciela Hierro déclare « ser libre y moral significa para nosotras apropiarnos de nuestro cuerpo y elegir nuestro deseo y su medida » (citation de Graciela Hierro *La ética del placer*, [p. 16] dans Zúñiga Rivera, 2017 ; 112).

63 « una especie de mandato. Es como un imperativo de estar con varios hombres » (p. 7).

pequeños. [...] Checho nos marcó », explique Renato (p. 155). La psychiatre-psychanalyste Liliane Daligand qui reçoit des enfants victimes de violences constate que la situation décrite est courante : « Ils disent tous que ces abus ont été précoces, au moment où, avant même l'acquisition du langage, ils n'ont pas encore les mots pour le dire » (Daligand, 2012 ; 101). Elle explique : « Mais l'enfant – *infans*, celui qui ne parle pas encore – est souvent réputé n'avoir pas encore à sa disposition un corps marqué par le langage. [...] » (Daligand, 2012 ; 94). D'après elle, c'est le langage qui donne à l'enfant « une unité corporelle. » Or, « Les abus sexuels chez le jeune enfant le privent du langage qui harmonise les différentes parties de son corps par l'inscription des mots dans la chair » (Daligand, 2012 ; 107). Cette image rejoint la réflexion d'Hanna Ayadi : « L'image du corps comme manuscrit écrit et réécrit est signifiante, car elle souligne la permanence et la résistance du corps face aux violences. Dans le même temps, elle lie le corps et l'écriture, deux territoires du sens » (Ayadi, 2017).

16. Ainsi, corps et écriture, corps et langage se trouvent liés. Ce qui signifie, par conséquent, que ce que le corps a subi alors que les mots n'étaient pas encore maîtrisés peut être transformé par les mots, par la parole, et par l'écriture.
17. Toutefois, si le corps est le lieu de l'inceste subi, il est également le lieu du plaisir, dont les mécanismes apparaissent étroitement liés à cette première expérience. Dans une interview radiophonique (Anchor FM, février 2017), l'autrice déclare : « Yo amo a mi sexualidad, me costó mucho aceptar que fuera fruto del abuso⁶⁴ » À l'instar de l'autrice, la protagoniste a connu un « éveil érotique sombre » qui, comme l'explique Mónica Zúñiga Rivera, « malgré son caractère maudit, devient un fait fondateur de la sexualité de la femme qui raconte l'histoire » (Zúñiga Rivera, 2017 ; 187). Comment écrire cette mémoire ambivalente du corps ? Comment ce paradoxe du cadeau empoisonné se traduit-il dans le texte⁶⁵ ? La protagoniste

64 Elle déclare également : « Esa erotización temprana me provocó una sexualidad que a veces puede ser maravillosa, pero ¿cómo la vas a contar una vez que te das cuenta que viene del abuso? ¿Qué haces si tu cuerpo se erotizó así? » (*BBC News*, 13 mai 2019).

65 « L'expression "cadeau empoisonné" vient d'une communication exprimée par l'écrivaine costaricienne Anacristina Rossi où elle rapporte l'abus sexuel dont elle a été victime de la part de son grand-père pendant quelques années. À travers la psychanalyse, elle a réussi à faire remonter ses souvenirs d'enfance et commencer une thérapie. Cf. *I Encuentro de Investigaciones sobre Sexualidad en Costa Rica, Universidad Nacional*, 17-18 juin 2013, disponible sur <https://www.facebook.com/Encuentro-de-Investigaciones-sobre-Sexualidad-en-Costa-Rica-533767113321997> » (Zúñiga Rivera, 2017 ; 187)

déclare dès le départ : « la clave es el amor » (p. 21) – et on remarque qu'elle préfère utiliser l'expression « hacer el amor⁶⁶ » (p. 6) plutôt que « coger », mot utilisé uniquement par le/la psychanalyste⁶⁷ (p. 44). Comment interpréter ce lien établi entre amour et sexe ? L'amour peut être considéré comme une justification⁶⁸ de l'acte sexuel, et de certaines pratiques réprouvées. Ainsi, pour légitimer son expérience ondiniste, Diana argumente : « Sergio, si lo que hicimos no es nada, quiero decir, es muchísimo pero no importa, lo hicimos por amor » (p. 61) Elle reprend le même argument sur le divan : « No, porque lo hago por amor. Es búsqueda de amor. [...] Y como en esta sociedad las mujeres no suelen buscar el amor así, sería considerada una zorra. Una puta.⁶⁹ » C'est d'ailleurs ce lien entre amour et désir qui, d'après les déclarations de l'autrice dans une interview⁷⁰, permettrait de faire la différence entre récit érotique et récit pornographique. Cependant, l'interprétation selon laquelle l'amour précéderait le désir, ou selon laquelle la recherche d'amour expliquerait le désir⁷¹, est réfutée par le/la psychanalyste, d'après qui la protagoniste tomberait amoureuse après l'orgasme : « Ese enamoramiento después de un acto sexual fuerte es un grito » (p. 132). De manière assez paradoxale, c'est précisément ce que Diana reproche à ses amants masculins, défendant l'idée que les hommes confondent plaisir et sentiments : « Yo sé que no es verdad. [lorsque Shoan lui déclare son amour] Los hombres lo dicen cuando tienen

66 « -Sigamos con Sergio, el que me llevó a la delicia de entregarme a varios hombres a la vez. La clave es el amor » (p. 21). La protagoniste parle ici de Sergio son cousin, cependant, si l'on tient compte de l'importance de l'homonymie entre prénom du cousin et prénom du grand-père pour l'intrigue, cette phrase revêt un nouveau sens.

67 « -¿El amor la lleva a coger con varios hombres al mismo tiempo? Explique » (p. 21).

68 D'après Gayle Rubin, « Sex is presumed guilty until proven innocent. Virtually, all erotic behavior is considered bad unless a specific reason to exempt it has been established. The most acceptable excuses are marriage, reproduction and love » (Zúñiga Rivera, 2017 ; 99) [Le sexe est présumé coupable jusqu'à ce qu'il soit déclaré innocent. En règle générale, tout comportement érotique sera jugé mauvais à moins qu'une raison spécifique de le justifier n'ait été établie. Les excuses les plus recevables sont le mariage, la reproduction et l'amour].

69 On retrouve cet argument à plusieurs moments du récit : « ¿Por qué putas te enculaste con la hija de don Carlos? Lo de encularse no me había gustado nada, ¿por qué Pirú no se daba cuenta de que estábamos enamorados? » (p. 71) « Si solamente las putas lo hacen yo debo ser puta, porque me gustó. Pero no podría hacerlo si no te quisiera » (p. 61).

70 « No puede ser pornografía en el sentido de que siempre hay un amor de por medio » (*La Nación*, 11 mai 2019).

71 C'est en tout cas l'interprétation de Katell, qui déclare à Diana : « Todo tu ser está pidiendo amor [...] a cualquier persona que hubiese llegado en ese momento al Museo Británico se lo hubieses pedido. » Pourtant, au musée, la scène qui a lieu dans les toilettes entre Katell et Diana est d'ordre sexuel.

un orgasmo fuerte, ya sea con una mujer, una cabra o una gallina » (p. 97) Cet argument⁷² est étonnant, en tant qu'il va dans le sens d'une vision genrée selon laquelle la femme serait du côté des sentiments et l'homme de la corporalité. On constate cependant avec Mónica Zúñiga Rivera que cette vision tend à être de plus en plus dépassée dans les textes érotiques écrits par des femmes⁷³. En fait, cette confusion entre sexualité et amour dans *Tocar a Diana* semble s'expliquer par l'abus spécifique qu'est l'inceste, à la fois un abus de pouvoir et un abus de confiance. Le/la psychanalyste admet que cette recherche d'amour, ou cette obsession⁷⁴, provient de ce traumatisme : « Tiene que ver con amor. Usted no quiere controlarse porque está buscando amor. ¿Quién fue el que le dio y le quitó el amor hace muchísimo tiempo? » (p. 148) Diana finit par se souvenir de la scène de viol : « Mi adorado abuelo Sergio Luis me tiene alzada. Uso pañales. Mi abuelo mete los dedos bajo los pañales y me toca » (p. 160). Le contraste entre les sentiments de l'enfant pour son grand-père, soulignés par l'unique adjectif du passage, « adorado », et ce que celui-ci lui fait subir, décrit de manière froide, objective, montre la violence de cette confusion entre amour, abus et plaisir, qui conditionne la vie sexuelle de la protagoniste, pour le meilleur et pour le pire. En effet, la protagoniste craint qu'en trouvant l'explication de son hypersexualité, elle ne perde en même temps la jouissance que celle-ci lui procure : « ¿Y usted cree que si la [la scène première] encuentro por fin tendré paz? Ay, sí, pero perderé ese disfrute tremendo, esa absoluta maravilla. No se me volvería a meter el demonio » (p. 132).

3. Corps à corps avec le lecteur

18. La tension dramatique entre plaisir et horreur réside au cœur du récit. Le lecteur de *Tocar a Diana* est mis à la fois dans la même position que le psychanalyste, qui reçoit le récit de la protagoniste ; que la protagoniste

72 Cette idée est répétée quelques pages plus loin: « los hombres cuando tienen un orgasmo grande siempre dicen « te quiero », se trate de la novia, de una puta o de una gallina » (p. 127).

73 « Comme l'a bien souligné Alexandra Destais, dissocier le sexe du sentiment est une des premières inflexions importantes lorsque l'on parle de littérature écrite par des femmes et d'érotisme. » (Zúñiga Rivera, 2017 ; 123) Mónica Zúñiga Rivera précise que dans *María la noche* sexe et sentiment sont dissociés. Toutefois, dans *María la noche* on retrouve l'ambiguïté amour-désir, par exemple lorsque Mariestela déclare à Antonio : « no te deseeé. Te quise » (*María la noche*, p. 27).

74 « Alguien le enseñó a obsesionarse, usted lo llama enamorarse » (p. 132).

découvrant peu à peu l'origine insoutenable du plaisir ressenti ; et qu'un voyeur observant les scènes érotiques. Comment cette stratégie narrative contribue-t-elle à dénoncer les abus subis ? Nous allons finalement étudier *Tocar a Diana* sous l'angle du témoignage, en comprenant « Tocar » au sens de « me toca », un projet d'écriture libérateur adressé au lecteur dans toutes ses dimensions.

19. En premier lieu, le lecteur s'identifie à la protagoniste. Choisir le genre autofictionnel, et une forme de narration où, à l'intérieur des dialogues, la protagoniste s'exprime à la première personne, renforce ce phénomène d'identification entre le lecteur-lisant⁷⁵ et la protagoniste. C'est ce que Vincent Jouve étudie grâce au concept d'effet personne : le lecteur dispose des mêmes informations que le personnage, entre dans son intimité et ressent de la compassion pour ses souffrances. Pourtant, un récit érotique sollicite avant tout le lecteur-lu, en s'adressant à ses pulsions voyeuristes, ce qui correspond à l'effet prétexte. Le lecteur peut vivre ses désirs par procuration puisque : « En raison de l'alibi littéraire [...], la censure est déjouée. » (Jouve, 1992 ; 91). Ainsi, « [...] l'érotisme ne serait donc pas seulement vécu par le personnage qui raconte l'histoire, mais aussi par les lecteurs qui regardent les corps en mouvement, les corps en quête de plaisir. » (Zúñiga Rivera, 2017 ; 255) Dans *Tocar a Diana*, le lecteur est, en effet, invité à regarder les scènes que raconte la protagoniste, et l'autrice reconnaît qu'elle recherche la participation du corps du lecteur au récit⁷⁶. Le lecteur est invité à ressentir du plaisir lors de sa lecture⁷⁷. Dans un texte érotique de type autofictionnel, cette communication de « corps à corps⁷⁸ » devient troublante. Comme l'explique Philippe Gasparini :

Le "pacte" autofictionnel entend abolir, par l'exhibition de soi, la distance qui sépare l'auteur du lecteur. Cette tentative de rapprochement, et même de fusion, transgresse les "convenances" et suscite, de part et d'autre, une certaine tension [...] (Gasparini, 2008 ; 208).

- 75 Les concepts d'effet prétexte / lecteur-lu, d'effet personne / lecteur-lisant et d'effet personnel / lecteur-lectant sont tirés de l'ouvrage *L'effet personnage dans le roman*, de Vincent Jouve (1992).
- 76 « ¡Claro, de que se exciten y lo busquen! Le pasé esta novela a una amiga nicaragüense, una mujer de mi edad, que después de leerla me llamó para agradecerme. « ¡Esta novela logró que me mojara! », me dijo, "y hace tiempo que no me mojaba, gracias por escribirla, la necesitamos" » (*BBC News*, 13 mai 2019).
- 77 « L'écriture devient parfois un moyen d'exprimer ses désirs, d'initier des lectrices à l'hédonisme et à l'érotisme [...] » (Guennec, 2015 ; 10).
- 78 « Dans cette perspective, on peut alors considérer l'acte d'écriture et l'acte de lecture comme un corps à corps, dans un rapport réciproque de tension et de désir » (Bauer, 2012 ; 6).

20. Cette tension se fait d'autant plus prégnante, dans *Tocar a Diana*, que le lecteur, par sa position voyeuriste se retrouve de surcroît dans la position de « cette personne qui regarde⁷⁹ », dont la participation aux scènes érotiques a été « programmée » par l'événement traumatique que la protagoniste cherche à retrouver. Cette mise en abyme crée un malaise chez le lecteur lorsqu'il découvre la clé de l'énigme. C'est que le récit se lit également comme une enquête, et la mise en intrigue des faits s'adresse au lecteur-lectant qui peut aborder le texte comme un jeu de pistes parsemé d'indices. Cette mise en intrigue est, d'après Serge Doubrovsky, commune à n'importe quel récit autobiographique, ce qui le conduit à déclarer :

Une histoire, quand on la raconte, il faut créer un suspense. Pour qu'on lui prête attention, on doit entretenir l'attente, tenir le lecteur en haleine [...] À cet égard, une autobiographie est encore plus truquée qu'un roman (Gasparini, 2008 ; 100, citant Serge Doubrovsky dans *Le Livre brisé* [p.369]).

21. Ainsi, le lecteur est invité à décoder les associations d'idées qui ponctuent les séances chez le/la psychanalyste. Celles entre la chambre et « Vanessa. Daniel. Renato » (p.104) permettent au lecteur de soupçonner assez vite le drame qui s'y jouait. Cependant, le lecteur est tenu en haleine par les allusions au secret que la grand-mère de Diana a disparu sans lui avoir révélé : « un secreto que tenía que ver con que su papá no había podido protegerlos de algo » (p. 46), un secret que Diana associe avec « Vivir en casa ajena » (p. 44), sans que le lecteur puisse deviner, au départ, malgré certains indices⁸⁰, de quoi il retourne. À l'issue de la démarche psy-

79 « Alguien le enseñó a ofrecerse mientras esa persona miraba » (p. 132).

80 Par exemple, lors de la scène où la protagoniste, qui s'est enfuie de chez elle et qui sculpte, cachée dans une cabane dans la forêt, un cheval sans cavalier sautant un obstacle, Sergio lui demande ce que représente sa sculpture. Le texte nous fait entrer dans les pensées de Diana, qui se dit que son œuvre avait commencé « como un alebrije » (p. 58). Or, *alebrije* est, d'après le *Diccionario de americanismos de la Asociación de Academias de la lengua española*, un mot spécifiquement mexicain (qui désigne une « Figura de papel maché o de madera pintada de colores vivos, que representa un animal imaginario »). Ces échanges s'inscrivent dans le récit de Diana à la/au psychanalyste, et la Diana sur le divan poursuit : « - Ahora lo asocio a una foto enmarcada que había en Bijagual. Era de Checho saltando un obstáculo cuando era cadete, en México. Pero en ese momento no tenía ni idea, no me acordaba de la foto » (p. 58) Ainsi, non seulement l'association d'idées renvoie à Checho mais, lorsque la protagoniste affirme qu'elle ne se souvenait pas de la photo au moment de la sculpture, on peut deviner que ce n'est que partiellement vrai : le récit nous indique qu'elle devait s'en souvenir inconsciemment puisqu'elle l'associe déjà sur le moment avec un élément mexicain. L'indice « alebrije » est donc laissé par la narratrice pour insister sur l'importance de Checho dans l'inconscient de la protagoniste. Notons également le mécanisme de refoulement qui la pousse à représenter le cheval sans son cavalier.

chanalytique, lorsque Diana se remémore la scène primitive qui explique ses pulsions sexuelles aux conséquences désastreuses, le lecteur peut assembler les pièces du puzzle. Il vit alors, rétrospectivement, le malaise du cadeau empoisonné, puisque toutes les scènes de plaisir, auxquelles il a participé, en s'identifiant à la protagoniste, mais aussi en tant que voyeur, se sont en fait déroulées sous le signe d'un crime.

22. D'après Philippe Gasparini, « La réception du roman autobiographique associerait donc le plaisir du jeu, de l'investigation, du décryptage, et l'émotion suscitée par la mise à nu de ressorts intimes » (Gasparini, 2008 ; 248). Or, dans *Tocar a Diana*, ce « plaisir du décryptage » s'applique au-delà de ce que le texte définit comme l'énigme à résoudre, à savoir les raisons du comportement compulsif de Diana, qui la conduit à reproduire la scène qui l'a marquée enfant, et dont l'autrice a les clés au moment de l'écriture. En effet, le climat incestueux imprègne tout le texte et presque toutes les relations amoureuses nouées par la protagoniste. Cela conduit le lecteur-lectant à aborder l'énigme de l'autofiction et des échos entre les différents écrits autofictionnels. La relation entre Diana et Sergio, son cousin, de dix ans plus âgé et proche de son père, peut, en effet, être vue comme incestueuse. La répétition de « primita⁸¹ » lors de leur premier rapport sexuel, insiste sur les liens de parenté et la jeunesse inexpérimentée de Diana. Avant ce rapport, Sergio avait effleuré les seins naissants de Diana, qualifiés de « cuernecitos » (p. 7 et p. 23). Or, cette même expression a été employée dans *María la noche*, par Alberto, s'adressant à Antonio, l'amant de Mariestela : « Alberto me comunica en voz muy baja que a él esos senos le conmueven más que ningunos porque los conoció y acarició cuando eran todavía incipientes cuernecitos de gacela » (*María la noche*, p. 237). Or, Alberto est soupçonné par Antonio d'être le frère de Mariestela. Le parallèle entre les deux situations, souligné par la métaphore des « cuernecitos », fait ressortir le caractère incestueux de la relation entre Diana et Sergio. La relation de Diana avec Katell et son fils adoptif, Shoan, du même âge que Diana, constitue également une forme d'inceste, précisément de quasi

81 « Primita, qué tenés en la piel, qué tenés en los pechos, qué tenés en el coño, primita » (p. 32).

inceste⁸² par procuration⁸³, contrairement à ce que déclare la protagoniste : « Sentí que los podía amar a los dos, al hijo y a la madre, que los amaba ya. No había ningún lazo incestuoso porque yo no pertenecía a su familia. Ni Shoan a la familia de Katell » (p. 95). Mais c'est le personnage de Katell, qui rappelle celui d'Octavia, dans *María la noche*⁸⁴, qui est le plus ambigu. Diana souligne le caractère sororal de leur relation : « Teníamos seis años de ser amantes, compañeras, amigas, hermanas » (p. 84) et la similarité de leurs corps : « un roce que, al ser parecidos nuestros cuerpos, nos enviaba en un viaje gemelo a la risa » (p. 81). Or, cette union de ce qui se ressemble est au cœur du symbolisme de l'inceste « adélfico » : « El incesto tiene una carga simbólica referida a la tendencia a la unión de los semejantes, la exaltación de la propia esencia » (Vidal García, 2018 ; 16). Toutefois, Katell semble avant tout une figure maternelle, qui remplace Kate⁸⁵ dans son rôle de mère de substitution, la propre mère de la protagoniste étant défaillante et maltraitante⁸⁶ : c'est elle qui lui fournit les contraceptifs rendus néces-

82 Le « cuasincesto » se définit par des « relaciones sexuales entre parientes adoptivos » (Vidal García, 2018 ; 14) Le quasi-inceste entre Katell et Shoan est d'ailleurs évoqué par Diana : « Me pregunté si en algún momento él y Katell habrían tenido relaciones sexuales. Al adoptarlo ella tenía veinticuatro y él diez. Pero el muchacho había crecido con ella. ¿Lo habría iniciado en el amor llegado el momento? [...] Él casi no la visitaba ¿se debía a esa relación turbia y no a que vivía en alta mar? » (p. 91).

83 On parle d'inceste par procuration lorsque deux membres de la même famille ont des rapports sexuels avec la même personne.

84 Octavia et Katell prennent toutes deux soin de la protagoniste lorsque celle-ci arrive en Europe, lui permettent de « renaître », avant que ne se mette en place un triangle amoureux (avec Antonio [*María la noche*] et avec Shoan [*Tocar a Diana*]) Mónica Zúñiga Rivera et Kattia Castro Toruño, analysent, dans *La novela en tanto exorcismo* : *María la noche* de Anacristina Rossi, cette relation triangulaire comme la recherche d'une relation familiale : « Así pues, en la novela se da una relación triangular que es realmente la necesidad de una niña grande en tanto familia (padre, madre e hija) » (p. 7).

85 On remarquera la parenté sonore entre Kate et Katell.

86 Comme dans *María la noche*, où la mère de Mariestela est une figure funeste, qui la hante, la mère de Diana la maltraite, ne l'aime pas et n'a pas été capable de la protéger. On notera un autre parallèle entre *María la noche* et *Tocar a Diana*. Dans *Tocar a Diana*, lors de la scène de rencontre entre Katell et Diana, celle-ci décrit comment : « una mano larga [...] y me rodeó el cuello can tanta delicadeza [...] que dejarse ahorcar era posible » (p. 80). Or, cette scène rappelle, en miroir, la scène dans *María la noche*, où Antonio croit voir une femme tenter d'étrangler Mariestela : « una mujer de pelo largo [...] con las manos estiradas para apretarle el cuello » (*María la noche*, p. 22) et qu'il reconnaît à la fin comme étant la mère de Mariestela : « [...] el mismo pelo largo [...] La mujer que persigue a Mariestela. [...] -Mariestela, ¿quién es esta mujer? [...] Antonio, esa es mi madre » (p. 256). Barbara Dröscher, dans « Huérfanas y Otras Sin Madre », souligne que cette distance entre les protagonistes et leurs mères est une caractéristique récurrente des œuvres érotiques publiées par des autrices centraméricaines telles que Gloria Guardia (Panama), Carmen Naranjo (Costa Rica), Gioconda Belli (Nicaragua) et Ana María Rodas (Guatemala). Elle explique que « [...]la ruptura en la relación tradicional

saires du fait de sa relation avec Shoan, et elle qui lui donne l'amour dont Diana a tant besoin. Mais cet amour maternel comprend également une dimension charnelle : « Como si fuera una niña, los [pezones] mamá » (p. 83), raconte Diana. Ce qui nous ramène à la confusion entre amour et sexualité qui nous semblait découler de l'inceste subi enfant. Comment interpréter cette présence de l'inceste tout au long du livre ? Serait-ce en vertu de la part obscure du fonctionnement du sexe que ces schémas incestueux-là ne sont pas condamnés⁸⁷ ? Quoi qu'il en soit, ces liens de parenté, dans le texte et entre les textes, interpellent le lecteur-lectant qui cherche à comprendre.

23. Cependant, d'après l'autrice, le texte vise avant tout, en dénonçant l'inceste subi, à en stopper les répercussions⁸⁸. Il s'inscrit ainsi dans une littérature écrite par des femmes⁸⁹ visant à mettre au jour ce qui est tu, à dévoiler les violences qui se déroulent dans le cercle familial et dont on ne parle pas, pour sauver les apparences. Le récit a donc pour objectif de dénoncer la violence de l'inceste en tant que négation et anéantissement de l'autre, en tant que perversion qui conduit à l'abus de pouvoir, à convertir l'autre, non consentant, en objet de plaisir. Cette volonté de briser la chaîne des violences⁹⁰ se traduit dans le texte par la hantise qu'a la protagoniste de donner la vie et, symboliquement, de reproduire l'inceste. Si le refus de la maternité constitue une caractéristique des textes érotiques⁹¹, elle semble,

entre madre e hija se muestra como una condición previa para el desarrollo de una erótica femenina [...] » (Dröschner, 2004 ; 271).

87 « [...] le fonctionnement du sexe est obscur ; [...] il est de sa nature d'échapper et [...] son énergie comme ses mécanismes se dérobent » (Foucault, 1976 ; 88).

88 « Esta novela es parte del movimiento #MeToo al que yo me adelanté porque dentro de todo el erotismo que hay en la narración, lo más importante es el secreto familiar que se devela. Fue una escritura catártica, un intento de parar un abuso familiar que empieza muy temprano » (*Crónica*, 24 juin 2019).

89 D'après Leidy Vidal García, qui étudie le thème de l'inceste dans les récits cubains publiés dans les années 1990-2000, « La violencia familiar es una constante en las sociedades contemporáneas [...] y el incesto es una forma de abuso de poder que es aún más silenciada, porque la víctima misma se siente culpable. Se hace necesario, pues, en la literatura más contemporánea, mostrar todo aquello de lo que antes no se hablaba, otorgando visibilidad a las formas más violentamente sutiles de represión privada de la mujer » (Vidal García, 2018 ; 60-61).

90 Chaîne qui, dans le récit, s'étend sur plusieurs générations : « Fue el padre. [...] Ese hombre de alcurnia vivió un tiempo en Limón y se decía que su sexualidad era muy rara. Que le gustaban los chiquitos. Que era de doble rosca », s'écrie le père de Diana (p. 164).

91 « Le discours érotique refuse les institutions telles que la famille, la maternité [...] Devenir responsable de quelqu'un, en devenant père ou mère, c'est justement refuser l'état d'errance implicite dans l'érotisme » (Zúñiga Rivera, 2017 ; 71).

dans ce cas précis, plutôt une manière de briser, dans le corps cette fois, la chaîne des abus : « Me ligaría las trompas, no tendría descendencia » (p. 103), décide Diana. Cette décision qui, dans le récit, s'inscrit dans le corps de la protagoniste, reflète la volonté de l'autrice : « Para mí, ficcionar esta historia es una forma de cortarlo, en mí y en mis hijas, que es lo que más me interesa » (*BBC News*, 13 mai 2019). On a ici l'illustration de ce que constate Karen Poe Lang : « La experiencia personal, consciente o inconscientemente vivida, compone la escritura de un texto para dar paso a una ficción que nunca es su copia. A su vez, esa ficción retorna inevitablemente sobre la experiencia y la transmuta » (Poe Lang, 2008).

24. En effet, le pouvoir de la parole, seule capable de mettre fin à cette reproduction de génération en génération d'un schéma incestueux abusif, est souligné dans le texte par le/la psychanalyste : « Lo que tenemos aquí es lo que ciertos psicólogos llaman una cadena de víctimas y de verdugos que a su vez son víctimas [...] Esas cadenas solamente se cortan hablando » (p. 164), et c'est ce que fait la protagoniste dans le texte, comme le fait l'autrice dans le monde réel, par le biais du texte. « L'abus sexuel, le viol, l'inceste, sont toujours des histoires sans paroles », explique la psychiatre-psychanalyste Liliane Daligand (Daligand, 2012 ; 101). Et c'est bien ce qu'il se produit entre Checho et Diana et ses frères puisque les abus ont lieu alors que les enfants ne savaient pas encore parler. Cependant, parler ne suffit pas ; encore faut-il être entendu et cru. Lorsque Diana se confronte à sa famille, ses parents lui rétorquent : « Que les parecía más creíble la versión de Daniel porque si había sido tan espantoso ¿por qué Vane se calló? » (p. 144) Ce retournement de la culpabilité montre à quel point les sociétés patriarcales se refusent à percevoir les violences physiques et symboliques que leurs structures de pouvoir engendrent envers les femmes ou les personnes les plus vulnérables, les enfants, notamment. Les parents de Diana nient les mécanismes psychologiques de la sidération, la culpabilité et la honte que les victimes de violences sexuelles ressentent généralement en lieu et place de leurs agresseurs, et inversent la situation en rejetant la faute sur la victime. Cette culpabilité liée au silence est également ressentie par la narratrice. Elle se traduit par la manière dont le récit met en relief l'insistance du/de la psychanalyste sur le fait que Diana savait, confusément, que quelque chose d'anormal⁹² se passait dans la chambre de ses

92 « Promiscuo significa que desde el principio usted sintió que pasaba entre ellos algo... anormal » (p. 144).

frères et sœur et que c'est la raison pour laquelle elle s'enfuyait de chez elle⁹³ : « -¡Hable ! -Yo en ese tiempo no sabía lo que pasaba. – Pero huía del cuarto. – Sí, tal vez no quería verlo. » (p. 142) L'autofiction devient alors une manière d'exorciser, de sortir de soi certains faits, et ainsi de s'en libérer pour « soigner ses blessures profondes⁹⁴. » Mónica Zúñiga Rivera et Kattia Castro Toruño soulignent le lien entre exorcisme et psychanalyse : « Exorcismo y psicoanálisis serían así dos caras de una misma moneda; actos homólogos que buscan sanar pero que dependen de la palabra para cumplir su objetivo » (Zúñiga Rivera et Castro Toruño, 2006 ; 17). L'exorcisme a également une dimension physique, il s'agit au sens strict de sortir le diable du corps. Or, la protagoniste évoque, à de nombreuses reprises⁹⁵, le diable qu'elle a en elle. D'après le/la psychanalyste, « El diablo es algo o alguien » (p. 117) et on comprend, dans le roman, qu'il symbolise le grand-père. Cependant, « el diablo » se réfère, une fois de plus, à la culture judéo-chrétienne et peut, en outre, symboliser l'intense plaisir soi-disant coupable des femmes ; c'est, en tout cas, ce que déplore l'autrice⁹⁶. Cette double interprétation illustre tout l'enjeu de la dénonciation d'un cadeau empoisonné. Là où l'inceste a privé le corps de son langage⁹⁷, d'autant plus lorsque l'enfant est plongé dans un monde de sensations incompréhensibles avant l'acquisition de la parole⁹⁸, l'autofiction devient une manière de se réapproprier le récit de soi et de son corps. Mais il s'agit aussi, grâce à la psychanalyse, de maîtriser le corps tyran, sans pour autant perdre l'affirmation du corps plaisir, même si l'érotisation provient d'un traumatisme. Les deux dimensions coexistent dans le même espace, celui du corps. L'écriture de la corporalité se fait alors cathartique, au sens psychanalytique, puisqu'elle met en récit la

93 « Era entre dos adolescentes y una niña. Por eso usted huía. La perturbaba » (p. 144).

94 « [...] el narrar hechos permite, en primer lugar, exorcizar, liberar y en muchos casos, sanar heridas profundas » (Zúñiga Rivera et Castro Toruño, 2006 ; 2).

95 « Otra vez lo del diablo », s'exclame le/la psychanalyste (p. 117).

96 « - ¿El deseo en las mujeres aún es visto como algo diabólico?

- En Costa Rica, todavía » (*BBC News*, 13 mai 2019).

L'autrice raconte également que lors de son premier orgasme son amant s'était exclamé qu'elle avait « el diablo adentro » (*Feria Internacional del Libro de Guadalajara*, 2019).

97 « Les abus sexuels chez le jeune enfant le privent du langage qui harmonise les différentes parties de son corps par l'inscription des mots dans la chair » (*Daligand*, 2012 ; 107).

98 Le récit donne l'exemple de certains enfants qui, ayant été abusés avant l'acquisition du langage, ne parviennent même pas à se remémorer les faits, puisqu'ils n'ont pas pu les conceptualiser. C'est le cas de Daniel et de la mère de Diana – « Daniel y mamá son las apuestas que Checho ganó » (p. 164) –, le grand-père ayant fait le pari que des enfants si jeunes ne se souviendraient pas de ses agissements, et ne pourraient donc pas les dénoncer.

remémoration du traumatisme subi, pour le dépasser, comme au sens aristotélicien⁹⁹, en permettant au corps de se libérer des émotions excessives qui en troublent l'équilibre. Au corps de l'auteur comme à celui du lecteur car, ainsi que l'explique William Marx, « Aristote propose une vision tout autre de la littérature et de ses pouvoirs : une littérature qui, par le mécanisme de la catharsis, pénètre dans le composé du corps et de l'esprit et y produit des effets salutaires ». L'effet libérateur recherché sur le corps du lecteur constitue peut-être une des raisons pour lesquelles l'autrice a décidé de retravailler et publier son texte précisément maintenant. Le phénomène #metoo ayant mis en lumière l'ampleur de la question des violences faites aux femmes, il a rendu possible la prise de conscience qu'il s'agit d'un problème généralisé¹⁰⁰, structurel, et non le fait « d'individus isolés¹⁰¹ ». La dénonciation de l'inceste et de ses conséquences, par le biais du récit fictionnalisé de son expérience, rejoint les nombreux témoignages que la libération de la parole par le biais de #metoo a permis de voir émerger¹⁰². Écrire la mémoire du corps abusé participe à cette prise de conscience en permet-

99 William Marx, dans un article intitulé « La véritable catharsis aristotélicienne » précise que : « pour un Grec du ive siècle avant notre ère, rien ne se passe dans l'esprit qui n'ait de correspondance dans le corps et réciproquement. » Il conclut quant à la catharsis et la littérature : « En particulier, que l'effet de catharsis puisse résulter d'une simple lecture du texte tragique sans l'accompagnement d'un spectacle : voilà qui a des implications considérables. Cela signifie qu'un texte de littérature, au sens moderne du terme, un texte nu, pourrait avoir la capacité d'agir sur le corps, de le modifier et même – ô miracle ! – de le soigner. Autant de propriétés que nous avons peine aujourd'hui à rattacher à la seule idée de littérature. »

100 *Tocar a Diana* met en lumière le fait que ces violences, qui sont le produit du système patriarcal, ont lieu au sein du foyer et sur des enfants. De fait, au Costa Rica, 92,5 % des cas de violences faites aux femmes ont lieu au sein du foyer (« El Instituto de Estudios Sociales en Población de la UCR, evidenció que el 92.5% de los casos de violencia hacia las mujeres ocurre en el hogar, a través del incesto, violencia doméstica y abuso sexual” [El mundo, 2017]) L'ONG costaricienne Ser y Crecer rapporte que 60 % des 108 mineurs victimes d'abus sexuels accueillis par l'organisation en 2013 avaient été victimes d'inceste. (Fondo de las Naciones Unidas por la Infancia, 2017) Les résultats de l'enquête IPSOS réalisée pour l'association française Face à l'inceste, publiés en novembre 2020, révèlent qu'un Français sur dix a été victime d'inceste (Sondage 2020 pour Face à l'inceste réalisé par l'Ipsos, disponible sur : <https://facealinceste.fr/upload/media/documents/0001/02/9b09b6479dc5cc783ff3ebfbo7769e5911e173b8.pdf>)

101 D'après l'expression du philosophe Thomas Schauder, cité par William Bourton dans *Le Soir* (Belgique) du 5 décembre 2018 : « Pour le philosophe Thomas Schauder, le nombre et la diversité de ces témoignages indiquent que le problème n'est pas causé par des individus isolés mais constituent un fait social collectif. »

102 Dans le domaine de la littérature, on pense notamment à *Je suis une sur deux* (2020), de Giulia Foïs ou à *Le Consentement* (2020) de Vanessa Springora, en France, parmi les récits les plus récents.

tant au lecteur non seulement d'en lire le récit, mais aussi d'en ressentir certains effets.

25. Ainsi, même si dans *Tocar a Diana* la narratrice maîtrise le dévoilement du cheminement, ce qui est accentué par le décalage temporel entre récit, écriture, réécriture et publication, le récit rejoint la psychanalyse par le biais de la catharsis. On pourrait donc, en prenant le concept d'autofiction au sens large, et en tenant compte de l'année d'écriture, inscrire *Tocar a Diana* dans un « cycle de l'autofiction », qui inclurait *María la noche* et *La loca de Gandoca* ; et qui précéderait un cycle davantage « historique » – avec *Limón Blues*, *Limón Reggae*, et *La Romana indómita*. Toutefois, comme le conclut Gasparini :

Qu'on le nomme autobiographie, autofiction, autonarration ou auto-essai, qu'on le sous-titre roman ou récit, le discours du moi sera toujours lu en fonction de l'engagement de l'auteur dans son énoncé, et la critique ne saurait faire abstraction de cette dimension éthique (Gasparini, 2008 ; 318).

26. Cet engagement de l'autrice dans son énoncé donne à l'écriture de la mémoire du corps sa puissance libératrice. La corporalité est le lieu où s'exprime l'ambiguïté d'un plaisir né de la violence, le lieu où se réécrit le récit de cette violence afin de parvenir à accepter cette ambiguïté. Comme l'exprime l'autrice, renoncer à cette sexualité, fût-elle le « fruit de l'abus » serait renoncer à son identité :

Es nuestra sexualidad, nos abrió un mundo que no nos arrepentimos de haber conocido, y si tratamos de eliminarla nos destruimos a nosotras mismas. Es fruto del abuso, pero es la nuestra. Ojalá las mujeres pudieran llegar a ese disfrute libremente (*BBC News*, 13 mai 2019).

27. Anacristina Rossi conclut par « libremente », le plaisir féminin ayant dans ce cas à se libérer de cette terrible origine, mais également dans tous les cas à se libérer des préjugés sociaux. Le texte montre toute la difficulté pour une femme de se défaire de ces préjugés. On a montré que la protagoniste avait intégré la condamnation sociale et morale de son comportement, qu'elle s'efforçait notamment de reléguer dans le passé, auprès de ses parents, ou de justifier auprès de son/sa psychanalyste par ses sentiments. Le/la psychanalyste y voit quant à lui/elle la conséquence d'un traumatisme, ce qui est un moyen d'expliquer son attitude, mais sans remettre en cause la condamnation sociale. Cependant, l'échange suivant permet de nuancer cette idée selon laquelle l'érotisme féminin devrait avoir à se légitimer par des raisons extérieures au corps. En effet, Diana émet l'hypothèse

que son désir pourrait provenir tout simplement de sa capacité à ressentir du plaisir qui ne demande qu'à s'actualiser : « En algún lado leí que le placer femenino es cien veces más potente que el de los hombres. Tal vez por eso hago lo que hago » dit-elle au/à la psychanalyste, qui rétorque : « No creo que esa sea la razón fundamental. Además, en todos los casos, su placer grandísimo termina en desastre » (p. 131). Le/la psychanalyste conteste son argument, dans ce cas précis, mais ne le réfute pas dans l'absolu. Ainsi, dans *Tocar a Diana*, c'est l'aliénation du corps, née de la violence et de l'abus, qui est dénoncée, mais non le plaisir, qui arrive directement du corps, puisque, comme le déclare Anacristina Rossi, en se référant au clitoris : « Estamos hechas para sentir placer¹⁰³ ». La polysémie de « tocar » traduit donc toute la complexité du corps soumis à la construction sociale et où s'inscrivent des expériences dont les conséquences ambiguës sont sans cesse à réinterpréter, notamment grâce à l'écriture.

Bibliographie

Ouvrages de l'autrice

ROSSI Anacristina, *Tocar a Diana*, Madrid, Alfaguara, 2019.

_____, *La Romana indómita. El futuro de Roma está en sus manos*, México, Editorial Planeta Mexicana, 2016.

_____, *Limón Reggae*, Alcalá la Real, Alcalá, (2007) 2008.

_____, *Limón Blues*, San José, punto de lectura, (2002) 2012.

_____, *Situaciones Conyugales*, San José, Editorial REI, 1993.

_____, *La loca de Gandoca*, San José, Editorial Legado, (1992) 2009.

_____, *María la noche*, San José, Editorial Costa Rica, (1985) 2011.

Ouvrages

103 Feria Internacional del Libro de Guadalajara (2019).

BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe II*, Paris, Gallimard « essais folio », (1949), 1976.

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

GARCIA Manon, *On ne naît pas soumise, on le devient*, Paris, Climats, 2018.

GASPARINI Philippe, *Autofiction, Une aventure du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 2008.

GUENNEC Mariannick, Coll., *Entre jouissance et tabous – Les représentations des relations amoureuses et des sexualités dans les Amériques*, Rennes, PUR, « Des Amériques », 2015.

JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.

LEJEUNE Philippe, *Signes de vie, Le pacte autobiographique 2*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

VIDAL GARCÍA Leidy, *Vivir en crisis: el incesto y la literatura*, Sevilla, Editorial Guantanamera, 2018

Articles

AYADI Hanna, « L'écriture, un acte transgressif? Écritures intimes et écritures du corps dans les romans de Leïla Marouane », in *Écritures féminines aux XX^e et XXI^e siècles, entre stéréotype et concepts*, Paris Sorbonne SELF XX-XXI, 2017.

Disponible sur <https://self.hypotheses.org/publications-en-ligne/ecriture-feminine-aux-xxe-et-xxie-siecles-entre-stereotype-et-concept/corps-feminins-corps-politiques-2>

BAUER Sylvie, « Avant-propos : poétiques du corps dans la littérature américaine contemporaine », in *Revue française d'études américaines*, 132(2), 2012, p. 3-8.

Disponible sur <https://doi.org/10.3917/rfea.132.0003>

BOURTON William, « Débat : un avant et un après «Weinstein» », in *Le Soir*, 5 septembre 2018.

Disponible sur <https://plus.lesoir.be/182255/article/2018-10-05/debat-un-avant-et-un-apres-weinstein>

CORTEZ Beatriz, «El desencanto de Jacinta Escudos y la búsqueda fallida del placer», in *Istmo*, 2002.

Disponible sur <http://istmo.denison.edu/n03/articulos/desencanto.html>

COTO-RIVEL Sergio, «Transgresiones urbanas. Variaciones sobre una estética del erotismo en Centroamérica», in *América*, n° 45, 2014.

Disponible sur <https://doi.org/10.4000/america.817>

DALIGAND Liliane, « L'enfant abusé et sa parole annulée », in *Le corps sexuel de l'enfant, L'Esprit du temps*, Champ psy, n° 61, juillet 2012, p. 93-107.

Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-champ-psy-2012-1-page-93.htm>

DÍAZ Doriam, «Anacristina Rossi, escritora costarricense: 'Ahora, la sexualidad femenina es protagonista y es adrede», in *La Nación*, 11 mai 2019.

Disponible sur <https://www.nacion.com/ancora/anacristina-rossi-escritora-costarricense-ahora/S7J7DQRJU5G65IKGQONAM3BITY/story/>

DRÖSCHER Barbara, «Huérfanas y Otras Sin Madre.», in *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 30, no. 59, 2004, p. 267-295.

Disponible sur www.jstor.org/stable/4531314

FERREIRA-MEYERS Karen, « L'aventure de l'autofiction : De la théorie Doubrovskienne à la nécessité d'une continuation de la réflexion à propos de ce genre littéraire au XXI^e siècle. », in *Dalhousie French Studies*, n° 91, 2010, p. 55-61.

Disponible sur <http://www.jstor.org/stable/41705508>

JUBERT Alexia, « La notion d'addiction sexuelle, une nouvelle mutation sociale ? », in *Implications Philosophiques*, 23 novembre 2018.

Disponible sur <https://www.implications-philosophiques.org/actualite/une/la-notion-daddiction-sexuelle-une-nouvelle-mutation-sociale/>

KEARNS Sofia, «Widening the Spectrum of Desire and Nation: Anacristina Rossi's Fiction», *QED: A Journal in GLBTQ Worldmaking*, Vol. 3, No. 2, été 2016, pp.93-106.

Disponible sur <https://doi.org/10.14321/qed.3.2.0093>

LEWIS Gordon Jonathan, «Una revisión sistemática de los determinantes de la violencia que afectan a niños, niñas y adolescentes: Costa Rica», in *Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia*, janvier 2017.

Disponible sur <https://www.unicef.org/costarica/informes/una-revision-sistemica-de-los-determinantes-de-la-violencia>

MARCHIO Julie, «De la libertad de la escritura a la libertad de las voces amordazadas: un diálogo entre Historia e historias en la novela femenina centroamericana reciente», in *Istmo*, 2007.

Disponible sur <http://istmo.denison.edu/no3/articulos/desencanto.html>

MARX William, « La véritable catharsis aristotélicienne: Pour une lecture philologique et physiologique de la Poétique. », in *Poétique*, n°166, 2011/2, p. 131-154,

Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-poetique-2011-2-page-131.htm>

MASSIS Diana, «Anacristina Rossi: "Las mujeres tenemos igual o más necesidad de diversidad sexual que los hombres porque contamos con un órgano que es solo para el placer"», in *BBC News Mundo*, 13 mai 2019.

Disponible sur <https://www.bbc.com/mundo/noticias-48220924>

MEZA MÁRQUEZ Consuelo, «Panorama de la narrativa centroamericana de mujeres», in *Istmo*, 2002.

Disponible sur <http://istmo.denison.edu/no4/proyectos/panorama.html>

PAZ AVENDAÑO Reyna, «« En el acoso dentro de una familia todos son cómplices del silencio”: Anacristina Rossi», in *Crónica.com.mx*, 24 juin 2019.

Disponible sur https://www.cronica.com.mx/notas-ren_el_acoso_dentro_de_una_familia_todos_son_complices_del_silencior_anacristina_rossi-1123192-2019

PÉREZ GONZÁLEZ Karla, «En Costa Rica más del 61% de mujeres han sido víctimas de acoso callejero», in *elmundo.cr*, 24 novembre 2017.

Disponible sur <https://www.elmundo.cr/costa-rica/costa-rica-mas-del-61-mujeres-victimas-acoso-callejero/>

POE LANG Karen, «Escrituras autobiográficas: ¿confesión o autoficción?», in *Istmo*, 2008.

Disponible sur <http://istmo.denison.edu/n16/articulos/poe.html>

VASICEK Karin, «La construcción de la identidad femenina a través del discurso erótico en la narrativa de Mildred Hernández», in *Centroamericana*, n 20, 2011, p. 145-149.

Disponible sur <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4949692>

VASSE Denis, « L'interdit de l'inceste », in « Informations Sociales » (CNAF) « Les figures de la parenté » (46/95), 1995, p. 80-91.

Disponible sur <https://www.denis-vasse.com/linterdit-de-linceste/>

Thèse et mémoires inédits

ZUÑIGA RIVERA Mónica, *L'érotisme dans des récits courts écrits par des femmes en Amérique centrale : 1993-2013*, Thèse de Doctorat, Sciences de l'Homme et de la Société, Espagnol, Université François-Rabelais, Tours, 2017.

ZÚÑIGA RIVERA Mónica et CASTRO TORUÑO Kattia, *La novela en tanto exorcismo: María la noche de Anacristina Rossi*, Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Español con énfasis en literatura, Universidad Nacional Costa Rica, Facultad de Filosofía y Letras, Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje, 2006.

Interviews radiophoniques et conférences filmées de l'autrice

ROSSI Anacristina, «Una entrevista con la escritora Anacristina Rossi», Anchor FM, Podcast Con criterio, février 2017.

Disponible sur <https://anchor.fm/concriteriogt/episodes/Una-entrevista-con-la-escritora-Anacristina-Rossi-eat23d>

____, «Entre libros y autores», Colegio de Costa Rica, San José, Costa Rica, 20 novembre 2019.

Disponible sur <https://www.youtube.com/channel/UC3jrSiJoSFl3IrjYTvo3oG>

____, «Tocar a Diana», Feria Internacional del Libro, Guadalajara, 2019.

Disponible sur https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=YcF9kFYE4Ms&ab_channel=MegustaleerM%C3%A9xico

____, «Conversaciones para leer.», SIBDI Sistema de Bibliotecas, Documentación e Información, San José, 8 juillet 2020.

Disponible sur https://www.facebook.com/watch/live/?v=329099151436526&ref=watch_permalink

J. PAGAZANI, S. GONDOUIN, « Corporalité et autofiction... »

____, DELGADO Manuel, «Textos y pretextos», Audiovisuales UNED,
8 novembre 2019.

Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=U56xk7FvCLY>