

L'horreur de mère en fille : *Mandíbula*, de Mónica Ojeda

SOPHIE MARTY

UNIVERSITÉ D'ORLÉANS

CECILIA REYNA

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE

c.lepage@parisnanterre.fr

« *C'était la secrète et mélancolique sensualité sans objet de l'adolescent, qui ressemble à la terre sombre, humide, maternelle du printemps et à ces obscures eaux souterraines qui profitent du premier prétexte venu pour rompre leurs digues.* »
Robert Musil, Les désarrois de l'élève Törless

1. *Mandíbula* (2018) est le troisième roman de l'écrivaine équatorienne Mónica Ojeda (1988), publié en français sous le titre *Mâchoires* par Gallimard, 2022, dans une traduction d'Alba Marina Escalón. Distinguée par plusieurs prix depuis le début de sa carrière – l'Alba Narrativa 2014 pour *La desfiguración Silva* ; le Prix national de poésie Desembarco 2015 pour *El ciclo de las piedras* –, l'auteure a figuré sur les listes Bogotá 39-2017 et Granta 2021. Comme pour d'autres protagonistes du supposé nouveau « boom » des femmes écrivaines latino-américaines, la publication de ses œuvres dans des maisons d'édition espagnoles, Candaya pour *Nefando* (2016) et Páginas de espuma pour son dernier recueil de nouvelles, *Las voladoras* (2020), a constitué la porte d'entrée vers une diffusion internationale (Gallego Cuiñas, 2018 et 2020), amplifiée grâce à des traductions en anglais, en français et en grec. L'accueil favorable de la critique et les différentes récompenses qu'elle a reçu et remportées ont suscité la curiosité de la lectrice de *Tinta en el ojo* qui a proposé cette œuvre.
2. Le roman raconte l'histoire de Clara, jeune professeure de littérature au Colegio Bilingüe Delta, « High-School-for-Girls », à Guayaquil, et celle d'un groupe d'élèves de la cinquième année B mené par Fernanda et sa meilleure amie, Annelise. L'enlèvement de Fernanda par Clara constitue le

point de départ, la situation à partir de laquelle le passé de tous ces personnages se trouve progressivement reconstruit pour expliquer comment ils en sont arrivés là.

3. L'une des questions qui a structuré le débat relève de l'inscription de l'œuvre dans la catégorie de la littérature de genre, en l'occurrence l'horreur. D'une part, avec les émotions suscitées lors de la lecture : quelques-un·e·s ont avoué avoir senti leur pouls s'accélérer avec certains passages, notamment ceux faisant référence à l'enlèvement en ouverture et en clôture du texte. D'autres, demeuré·es insensibles à cet effet, se sont interrogé·es sur sa nécessité – une expérience de l'horreur peut-elle avoir lieu sans se traduire par la peur ?
4. On pourrait trouver une réponse à cette question dans la thématization de l'horreur telle qu'elle se déploie au sein du roman, qui serait – pour paraphraser ce qu'un des personnages dit à propos d'une improbable adaptation cinématographique de Lovecraft – un roman « sur », mais pas « de », un *thriller* qui sacrifierait en quelque sorte l'horreur (171). Ses protagonistes sont des lectrices et/ou des productrices de cette littérature : Clara, l'enseignante, aime particulièrement « las novelas de horror gótico » (22), Annelise, la leader de la classe, et Fernanda regardent et lisent « muuuchas películas » et « muuuchas novelas y cuentos de horror » (111) depuis leur enfance. À quoi il faut ajouter qu'Annelise écrit également des *creepypastas*¹ sur le Dieu Blanc ; histoires qu'elle partage avec son groupe d'amies dans le bâtiment abandonné et délabré où elles se rendent régulièrement. Dans cet endroit, où la transgression et la violence s'imposent comme règle de conduite, l'un des jeux du groupe consiste à raconter à tour de rôle des histoires d'horreur :

1 « Se trata de relatos, en general breves, autorreferenciales, cuyo ámbito de circulación es la web; están escritos, a menudo, en primera persona y se centran en experiencias personales directas de un evento misterioso o terrorífico. Su nombre es un juego de palabras entre la denominación en inglés de la operación de corte y pegado digital (copy and paste) con creepy ('escalofriante'). » « Presentan rasgos en común con las leyendas urbanas, los mitos, las leyendas de tradición oral, los cuentos tradicionales infantiles, con los que coexisten. Al igual que la literatura oral, los creepypastas se pueden recrear; esto los transforma en creaciones colectivas y colaborativas. Se presentan con la escenografía de la anécdota, la crónica, el ensayo en un intento de establecer un contrato de veracidad. Se mediatizan vía algún tipo de plataforma de escritura colaborativa. La finalidad de estas plataformas es conformar un espacio virtual de trabajo destinado a la construcción de un proyecto, al intercambio de información o de conocimientos y a brindar ayuda y herramientas a los diferentes actores involucrados. » (Sánchez, 133-134).

Cuando escuchaban los relatos sobre el Dios Blanco de Annelise, a todas les daba miedo y volvían a sus hogares sintiendo que alguien o algo las acechaba; que un poder divino y monstruoso podría revelárseles por la noche, en la madrugada, sin que ninguna pudiera cerrar los ojos para protegerse (91).

5. Par ailleurs, la dimension métatextuelle de l'horreur se trouve cristallisée dans les réflexions des jeunes filles sur la peur. Dans la lettre/essai à Clara, Annelise s'appuie sur l'horreur cosmique et les dieux de Lovecraft, mais aussi sur Poe, Shelley, Machen et Chambers, et théorise l'adolescence comme « una edad blanca », dans laquelle on perçoit « el horror blanco », la présence de ce qui ne peut être connu, la puissance de l'être, le vide et l'indéfini (169-193). De son côté, Fernanda explique à son psychologue la peur qu'elle a ressentie le dernier jour dans la « habitación blanca » de l'immeuble comme une question d'atmosphère : « Hay ambientes que hacen que lo natural parezca antinatural y también sobrenatural » (212). Le roman met ainsi en scène des personnages qui ressentent la peur, cherchent à la provoquer et en analysent les ressorts.
6. La distinction proposée par David Roas (2018) entre « miedo natural » et « miedo metafísico » s'avère productive pour réfléchir à son fonctionnement ici. Le premier « surge como producto de la amenaza física, la muerte y lo materialmente espantoso » (11). Il s'agit de l'émotion que Fernanda éprouve face à sa geôlière et qui s'avère susceptible de se transmettre, avec plus ou moins de succès, au·à la lecteur·rice. Il s'agit, comme suggéré, de la peur du *thriller*. Le second type de peur « se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando se produce la irrupción de lo imposible en un mundo que funciona como el nuestro » (11). Dans le roman, l'inconnu inexplicé n'intègre pas la chaîne causale pour la disloquer, mais il fait partie de la vie ordinaire et les relations.
7. D'autre part, la discussion a fait émerger des observations concernant les histoires d'horreur créées et consommées par les adolescentes sur Internet. L'inclusion des *creepypastas* a globalement semblé injustifiée, parce que jugées inefficaces dès lors qu'elles ne provoquent pas la peur, d'autant que la pauvreté de leur style et de leurs ressources ressort, par contraste, avec l'histoire cadre. Certain·es ont toutefois considéré que leur intérêt résidait surtout dans la constitution d'une encyclopédie adolescente, composée de références réelles. Comme l'explique l'auteure au sujet de son deuxième roman (Ojeda, 2020a), Internet permet à des adolescent·e·s d'accéder à des réalités horribles. Annelise y regarde des vidéos de psychopathes (156) et

récite devant Clara une longue liste de meurtrières qui se termine par l'affaire de deux adolescentes ayant tenté d'assassiner une amie à la demande de Slenderman, « un monstruo inventado en internet que crece a través de los relatos de mucha gente a la que le gustan las historias de terror » (214). Une troisième possibilité consisterait à se dire que si, ici, l'horreur se donne l'adolescence comme objet, c'est parce qu'elle constitue un terrain de recherche privilégié. Les productions adolescentes auraient alors vocation non pas à produire ces effets sur le·la lecteur·rice adulte, mais à étayer une théorie de l'horreur *in fine* apte à faire comprendre quelles composantes de la nature humaine y sont à l'œuvre. Même si nous acceptons cette explication, la place qu'occupent ces histoires pose question.

8. En outre, et en relation avec la critique précédente, le roman a parfois semblé destiné à des adolescent·e·s ; un reproche désormais classique lorsqu'il s'agit de rejeter le genre de l'horreur comme un genre mineur – nous en avons bien conscience. Cette fluctuation répond sûrement au fait que, comme l'a suggéré une lectrice, *Mandíbula*, roman dont l'objectif consiste non pas à définir l'adolescence, mais à écrire cet âge étrange et boueux, se voit confronté au paradoxe suivant : comment rendre compte du ridicule inhérent à cet âge de la vie, sans le reproduire ? La stylisation du discours de Fernanda l'illustre bien. Avec ses voyelles allongées et ses tics de langage en anglais, elle a été jugée exagérée et invraisemblable par certain·e·s ; pour d'autres, au contraire, elle paraît réussie, car aussi irritante que les adolescentes elles-mêmes. Le traitement de la sexualité, entre sadisme, tendresse et lesbianisme, a été reçu avec plus ou moins d'intérêt par le groupe, sans néanmoins devenir un point d'adhésion fort. La tension narrative repose sur ce que Fernanda a fait à Annelise, un acte construit comme une énigme pendant plus de cent pages ; pour cette raison, on a estimé qu'il y avait là un pari doublement risqué : cela suggère une lecture centrée sur ce qui va se passer ensuite et dont la résolution peut se révéler décevante parce que prévisible. Dans le même ordre d'idées, la scène de la fête avec les étudiants de l'université a semblé inutilement longue : sa seule fonction consisterait à renforcer la curiosité par l'introduction de la photo qu'Annelise montre ; le reste, à savoir le défi et la chute finale, devient, dans ces conditions, superflu et attendu. L'autre énigme, construite en parallèle – ce que les élèves de l'école publique ont fait à Clara pendant les presque quatorze heures où elle a été retenue en otage dans sa propre maison – ne parvient pas à contrebalancer la première en raison de sa moindre présence dans le texte. *A for-*

tiori dans la mesure où ce que Clara va infliger à sa prisonnière à la fin ne fonctionne pas non plus pour resignifier les deux autres révélations.

9. En revanche, les lecteur·rice·s ont été favorablement surpris·e·s par une autre révélation : Annelise. Son personnage, d'abord plat, gagne progressivement en complexité et suscite l'empathie. Sa lettre/essai constitue une pièce maîtresse dans ce processus. Certain·e·s ont été touché·e·s par ses confidences et y ont perçu une tentative sincère d'établir un lien avec l'enseignante – interprétation que la fin remet en question. La complexité et le caractère encyclopédique de la réflexion ont également été appréhendés de façon inégale : certain·e·s ont interrogé sa vraisemblance dans le cas d'une adolescente et d'autres qui, au contraire, l'ont interprétée comme une construction parfaitement plausible de la part d'une élève appartenant à l'élite. Sur un autre plan, la lettre a également permis de penser à une identification entre l'autrice et le personnage, Annelise devenant le porte-parole d'Ojeda quant à ses conceptions sur l'horreur.
10. Il est maintenant intéressant et porteur de s'interroger sur le rôle du personnage de Clara, à qui le statut d'enseignante ne confère ni pouvoir ni autorité. Elle observe ses élèves, perçoit une menace chez ces adolescentes, mais ne semble pas les comprendre. Cette position la rapprocherait de celle du·de lecteur·rice, qui s'identifierait à elle : Clara connaît et interprète ce dont elle est spectatrice, comme lui·elle, à partir d'une position marginale. À l'inverse, une autre lectrice a vu en elle une sorte de dédoublement/fictionnalisation auctoriale : son obsession, qui prend la forme de la colonne en S de sa mère, façonnerait un roman obsessionnel, dont la structure ressemblerait à celle d'un serpent déployant sa spirale dans le temps à partir de l'axe de l'enlèvement. Cette répétition obsessionnelle caractéristique de son discours a été jugée redondante par certain·e·s. Mais nombreux·ses ont apprécié les descriptions de l'angoisse et de l'anxiété du personnage.
11. L'inscription générique du roman a également soulevé la question, toujours présente dans nos débats, des marques d'appartenance à une littérature si ce n'est nationale, du moins latino-américaine ; cette question se justifie par l'étiquette « gótico andino », que l'autrice a forgée pour caractériser son dernier recueil de nouvelles, *Las voladoras* (2020). Dans une conférence sur la littérature et le mal, Ojeda explique :

Lo que me interesa es el paisaje andino y lo que simbólicamente representa para mí, pero no solamente para mí, sino para las mitologías, para el mundo simbólico y la cosmovisión andina. Y luego, explorar cómo eso está ligado con la

forma en la que los colectivos, la sociedad puede entender los peligros, la violencia, el daño. [...] ¿De qué manera la geografía también modula el miedo de un colectivo, y también modula la forma en que entendemos violencias que no son privativas de una determinada geografía? En *Las voladoras* yo hablo de feminicidios, de abortos, de violencia intrafamiliar, de incesto, de la muerte, de lo que es llevar un duelo. ...no son privativas de los Andes, son de cualquier parte, pero el que estén ubicadas allí sí que les da una narrativa distinta: ¿cómo narra una persona que vive entre volcanes el duelo?, ¿cómo narra una persona que vive en este contexto el aborto?, ¿cómo narra?, ¿cómo el entorno te da palabras para darle sentido a tu propia estructura narrativa de identidad y de vida? (Ojeda, 2020b).

12. Bien que formulées au sujet d'une œuvre postérieure à *Mandíbula*, ces questions nourrissent la réflexion sur la présence de certains éléments du paysage andin et leur traitement symbolique dans le roman. Clara consacre un ouvrage aux volcans (autre indice d'une figuration auctoriale), sa mère possède une collection de photographies des volcans du pays et compare sa colonne à la cheminée d'un volcan (81). Un volcan endormi, aux sommets enneigés, domine le paysage que Fernanda aperçoit par la fenêtre de la cabane où sa professeure la retient prisonnière. Sa charge symbolique s'impose, au-delà de l'histoire familiale, explicitement liée à la tradition européenne et nord-américaine : d'abord dans l'épigraphe de *At the Mountains of Madness*, de H.P. Lovecraft, plus tard dans l'anecdote de la fameuse nuit où naquirent le monstre de Frankenstein et le premier roman de vampires. S'il y a convocation d'autres cultures, c'est sans détail et à travers le cadre de la tradition de la littérature écrite en anglais, cette fois, les derniers mots du colonel Kurtz : « A veces, si quedaba tiempo, le hablaba de algunas culturas que creían que los volcanes eran entradas a los infiernos. The horror! The horror! » (168). Une lectrice a vu là une négligence ou un oubli de l'élément andin, subsumé à l'européen ou à l'anglo-saxon, également évident dans la « cabaña », stéréotype d'un certain cinéma. D'autres lecteur·rices, en revanche, ont relevé la coexistence de deux traditions dans la proposition du « gótico andino », ce qui indiquerait une circulation transnationale et transatlantique du gothique et sa résignification de et par la culture andine.
13. L'un des éléments les plus appréciés par les lecteur·rice·s tient à la construction de certains chapitres en contrepoint. Une lectrice a notamment trouvé celle du chapitre XXX particulièrement réussie. On y raconte une scène d'enfance à la piscine d'un club sélect en intercalant les paroles de la chanson « I am your faithful friend », de *Toy Story*, et les répliques

d'un autre film Disney, *La Petite Sirène*. Certains éléments poétiques de la prose ont également été salués pour leur étrangeté et leur force évocatrice et sensorielle. Il en va ainsi de l'imagerie de la violence dans les premières pages (« Siempre imaginó la violencia como una consecución de olas que escondían piedras hasta que se estrellaban contra la carne de algo vivo, pero nunca como ese teatro de sombras ni como la quietud interrumpida por los pasos de una silueta encorvada. » [5]) ou de l'angoisse de Clara (« Sus pensamientos corporales eran pequeñas flores creciendo en el cactus de su mente: lo más delicado, lo más suave y vivo sobre la tierra, igual que el conejo que rozaba los dedos de sus pies y respiraba el olor de su sangre. » [85]), parmi quantité d'exemples. Cependant, d'autres ont soulevé la question d'une certaine systématisation susceptible de transformer ce trait en formule.

14. Au chapitre des reproches, on a beaucoup évoqué les répétitions. Si certain·e·s lecteur·rices ont suggéré qu'en lien avec le discours de Clara, personnage obsessionnel, elles aboutissent à une focalisation réussie, d'autres ont trouvé qu'elles alourdisaient le texte à plus d'un niveau, depuis les verbes utilisés pour introduire ou commenter les propos des personnages jusqu'aux symboles, en particulier, la mâchoire, qui mérite un commentaire à part.
15. Présente dès le titre, la mâchoire revient sans cesse dans les métaphores, les objets, les actions : celle du requin blanc qu'Annelise a volée au lycée pour s'en servir comme d'une couronne (208), la dent dans l'oreille de Fernanda (109), les paroles qui coiffent Clara petite fille (85), les mères qui mangent leurs filles dans les *creepypastas* d'Annelise (149), les morsures de plus d'un personnage, et ainsi de suite. Outre le fait que cette exhaustivité dans la déclinaison du motif de la mâchoire a paru redondante à la plupart d'entre nous, elle se présente sous une forme didactique qui simplifie la complexité des relations entre les personnages et diminue l'épaisseur pourtant réelle du roman. Ladite épaisseur provient notamment de la manière dont Ojeda traite le thème de la violence inhérente à la relation mère-fille.
16. Cette violence a constitué l'un des points centraux de la discussion. Aux antipodes des ectoplasmes malfaisants des *creepypasta*, la violence, elle, est présentée dans le cadre des relations familiales, avec, là encore, le reproche subséquent d'un traitement trop didactique ; la description des liens familiaux perd, nous semble-t-il, beaucoup de son intérêt. Une scène

en particulier a paru emblématique d'un tel phénomène : celle où la mère d'Annelise la mord. La littéralité de l'agression a en effet été lue comme une forme de lourdeur, puisqu'elle fournit une explication évidente à la demande que formule Annelise à son amie Fernanda : quand elle l'implore de reproduire la même morsure (204).

17. La démonstration ainsi effectuée différencie la position d'Ojeda de l'horreur pratiquée par un Lovecraft mentionné à seize reprises (3 ; 169 ; 170 ; 171 ; 172 ; 173 ; 179 ; 181 ; 182 ; 183 ; 193). Chez ce dernier, l'origine de la violence n'est pas explicitée et les racines du « mal » ne trouvent pas leur élucidation dans l'histoire des personnages. Une telle possibilité nous apparaît plus intéressante, formulée par le personnage d'Annelise elle-même, à travers l'exemple de Poe : que la cause du sadisme ne se situe pas dans la biographie personnelle, mais dans une autre chose dont la nature nous resterait inconnue, que « no [hubiera] explicación posible, lógica o racional que nos ayudara a entender lo que pasó » (173). Une lectrice a associé la présence de Lovecraft et de Poe aux deux versants de la terreur abordés lors d'une rencontre publique avec l'autrice Mariana Enriquez (2017) : d'une part, le surnaturel, à la Lovecraft ; d'autre part, celle qui s'ancre dans le quotidien, pratiquée et théorisée par un Stephen King. L'Étasunien relie la terreur à un propos social, dont les ingrédients renverraient, selon lui, au « moment gore » et à la « pression phobico-sociale » (2017). Nous reviendrons plus avant sur la dimension sociale de *Mandíbula*, mais pour l'heure, avançons l'argument qu'elle pourrait bien fournir une explication au didactisme d'Ojeda. N'y aurait-il pas, à l'inverse, chez l'autrice une terreur *sui generis*, à la croisée de Lovecraft et de King : dans la continuité du premier, les liturgies et les divinités qu'invoquent les héroïnes adolescentes ; en héritage du second, les thèmes du *bullying* et du fanatisme religieux.

18. Au-delà de la quotidienneté, le roman a aussi été qualifié de « roman organique », eu égard à l'attention portée aux perceptions corporelles ; mentionnons, en guise d'exemple, les considérations sensorielles formulées au cours de la séquestration, et la manière dont celles-ci évoluent pour Fernanda, peu à peu dépossédée de sa dignité car condamnée à uriner là où on la retient attachée, muée en « una masa hedionda a sudor y orina » (122). Cette écriture de la sensorialité renvoie au microcosme féminin au sein duquel se déroule l'intrigue. Dans la peinture de ce microcosme résiderait une forme de subversion, selon une des lectrices. En effet, il s'agirait pour Ojeda de montrer l'origine féminine de la violence, comme lorsque dans sa

lettre, Annelise se souvient du contact agressif de la bague maternelle sur ses parties intimes quand elle lui faisait prendre son bain. Le roman marquerait donc une rupture avec le stéréotype qui enracine la violence dans le masculin. À l'inverse, les hommes qui peuplent *Mandíbula* ont avant tout une fonction instrumentale : le professeur Mister Alan (19 ; 63) incarne l'hypocrisie de l'institution scolaire, tandis que le psychanalyste sur le divan duquel se rend Fernanda fournit un accès privilégié à sa parole et à son intériorité.

19. Au sujet des séances de psychanalyse, elles ont aussi retenu l'attention des lecteur-ric-e-s de *Tinta en el ojo*. En effet, la parole du thérapeute n'est jamais reproduite, seulement figurée par trois points de suspension entre les « répliques » de l'analysante. Certain-e-s ont apprécié ce silence, qui a cependant soulevé des interrogations : ne dit-il absolument rien ou ses prises de parole ne sont-elles simplement pas reproduites ? Certaines phrases de Fernanda laissent entendre que la deuxième option l'emporte et on a pu le déplorer, une lectrice ayant vu là un procédé décevant (208). Les scènes en question ont toutefois le mérite de montrer comment l'analyse incite la jeune fille à adopter une forme de recul vis-à-vis de son expérience, la soustrayant à l'immédiateté du vécu exacerbée par l'adolescence. Le roman aurait l'avantage de présenter la manière dont se construit cette distance réflexive envers soi-même. Cela implique un effort verbal d'intelligibilité révélateur d'un travail de maturité ; en cela, les scènes chez le psychanalyste contribueraient à complexifier le thème du sadisme dont nous avons dit plus haut qu'il avait fait l'objet de critiques pour son relatif simplisme.
20. Outre la représentation des séances, la psychanalyse constitue à l'évidence l'une des clés interprétatives du roman. De fait, Lacan apparaît dès le paratexte, parmi les nombreux noms évoqués dans les épigraphes qui annoncent le programme esthétique et thématique d'Ojeda (tandis que dans sa lettre même Annelise souligne les pouvoirs de la littérature, qui, par l'absence d'images, aurait un pouvoir horrifique supérieur à celui des autres arts). On pourrait se demander ce qu'il reste à attendre d'un roman qui balise ainsi toute sa démarche depuis une page liminaire regroupant l'auteur du Séminaire, Mary Shelley, Herman Melville, Edgar Allan Poe, Julia Kristeva, Victoria Guerrero, Georges Bataille, Joanna Baillie et Leopoldo María Panero. Faut-il y voir la trace du jeune âge de l'autrice ? C'est en tout cas l'argument avancé par une lectrice pour justifier, d'une part, le caractère

inabouti de certains motifs et thèmes, et, d'autre part, le didactisme d'autres scènes.

21. Le roman se place donc d'emblée sous l'égide de Lacan avec une citation du Livre XVII du Séminaire que nous donnons ici en contexte :

Je vais commencer par la fin, en vous donnant tout de suite ma visée, parce que je ne vois pas pourquoi je n'abattrais pas mes cartes. Ce n'est pas ainsi que je comptais tout à fait vous en parler, mais au moins, ce sera clair. Je ne suis pas du tout en train de dire que l'Œdipe ne sert à rien, ni que cela n'a aucun rapport avec ce que nous faisons. Cela ne sert à rien aux psychanalystes, ça c'est vrai, mais comme les psychanalystes ne sont pas sûrement des psychanalystes, cela ne prouve rien. De plus en plus, les psychanalystes s'engagent dans quelque chose qui est, en effet, excessivement important, à savoir le rôle de la mère. Ces choses, mon Dieu, j'ai déjà commencé de les aborder. Le rôle de la mère, c'est le désir de la mère. C'est capital. Le désir de la mère n'est pas quelque chose qu'on peut supporter comme ça, que cela vous soit indifférent. Ça entraîne toujours des dégâts. Un grand crocodile dans la bouche duquel vous êtes — c'est ça, la mère. On ne sait pas ce qui peut lui prendre tout d'un coup, de refermer son clapet. C'est ça, le désir de la mère. Alors, j'ai essayé d'expliquer qu'il y avait quelque chose qui était rassurant. Je vous dis des choses simples, j'improvise, je dois le dire. Il y a un rouleau, en pierre bien sûr, qui est là en puissance au niveau du clapet, et ça retient, ça coince. C'est ce qu'on appelle le phallus. C'est le rouleau qui vous met à l'abri, si, tout d'un coup, ça se referme (129).

22. L'œuvre dans son entier, depuis son titre jusqu'à l'obsession d'Annelise pour le crocodile et la morsure, viendrait en quelque sorte illustrer la parole lacanienne, d'une manière peut-être justement trop littérale. Il n'en reste pas moins que la relation mère-fille constitue l'un des questionnements qui travaillent le plus profondément le texte d'Ojeda. Cela a mené certain·e·s lecteur·rice·s de *Tinta en el ojo* à se demander d'où venait un tel besoin de tuer la mère, et, surtout, pourquoi il se trouvait aussi abondamment présent chez les autrices latino-américaines contemporaines (on songe à l'une des lectures précédentes de notre groupe, *La sed*, de Marina Yuszczuk). Plutôt que la rupture de tout lien mère-fille, le roman s'attache peut-être à révéler ce qui façonne les mères, dans une perspective généalogique. À ce titre, les réflexions de Fernanda sur l'attitude hypocrite adoptée par sa génitrice envers elle en présence de ses amies militantes pro-vie seraient particulièrement éloquentes, de même que le contraste avec la froideur absolue dont elle fait montre dans l'intimité (67-68). *Mandíbula* démontrerait, *in fine*, que la vie des petites filles est horrible, au-delà de la classe sociale auxquelles elles appartiennent.

23. Dans le même ordre d'idée – une généalogie du mal maternel –, l'un des apports du roman viendrait du dévoilement de l'influence religieuse exercée sur les rapports mère-fille. L'imaginaire de la pureté féminine résidant dans la blancheur se trouverait radicalement inversé dans la mythologie que se bâtissent les adolescentes, à savoir dans ce *Dios blanco* qu'elles vénèrent et à qui elles vouent leurs pratiques sadiques. Autour de cette entité divine, le roman construit un univers dont l'étrangeté a été soulignée ; une lectrice a d'ailleurs estimé que c'est d'une si grande étrangeté qu'émane un discours très authentique sur les relations mère-fille. Une des présent·e·s a cherché à savoir si ce discours seul n'expliquait pas son adhésion au roman, une adhésion fonctionnant donc sur le mode de l'identification. Les mères névrotiques sont aussi présentes dans un référence littérale au film *Psychose* d'Alfred Hitchcock (« We all go a little mad sometimes », dijo Annelise, desde el cielo. Y Fernanda lo repitió: « We all go a little mad sometimes ». Hugo les festejó la ocurrencia porque no entendió que habían citado a Norman Bates » [102]).
24. Outre le thème de la maternité, et ses implications intertextuelles, la portée sociale du roman a aussi nourri le débat. Le collège de l'Opus Dei dans lequel se déroule une bonne part de l'intrigue implique un certain contexte idéologique et moral ; il a amusé certain·e·s, a suscité la frustration chez d'autres. Les personnages d'enseignants férus de Paulo Freire en salle des profs (25), mais jouant les grenouilles de bénitiers quand ils se tiennent devant leurs élèves, ont ainsi été perçus comme réalistes et divertissants. De même pour les couloirs de l'établissement, remplis d'affichettes moralisatrices (« la misión, visión y los objetivos educativos estaban pegados en las carteleras de cada salón, aula y oficina » [p. 58]). Une lectrice a trouvé tout à fait crédible la manière dont les adolescentes, derrière une nonchalance de façade, manient des références lettrées parmi les plus recherchées ; dans ce contraste même résiderait l'épaisseur des personnages. D'autres parmi les Tinterxs ont jugé que de telles postures n'étaient en rien l'apanage d'un collège de l'Opus Dei, et que la description des lieux et du climat qui y règne aurait parfaitement pu évoquer tout établissement religieux. En cela, certain·e·s ont déploré que l'Opus Dei n'ait pas fait l'objet d'un traitement plus en profondeur. On a souligné que l'institution avait en effet joué un rôle de premier plan dans l'horreur, bien réelle, de l'histoire des diverses dictatures latino-américaines récentes, comme en Argentine ; en attestent aussi les

récents scandales autour de lycées professionnels dont les élèves étaient réduites à une situation proche de la servitude (Bistagnino, 2022).

25. Sur ce même thème de l'Opus Dei, on a apprécié la peinture des rapports de force qui se jouent au sein du collège que fictionnalise Ojeda. Sous une apparence austère et sévère, c'est finalement l'anarchie qui règne (« En los pasillos la confusión era visible » [138]). Le lecteur perçoit aisément que les seuls réels détenteurs du pouvoir sont les parents, membres de l'élite locale (« Los padres de las chicas de ese colegio pagaban una pensión mensual que duplicaba su [el] sueldo anterior [de Clara] » [35]).
26. À ce sujet, le roman fait aussi du collège le lieu d'une reproduction des élites dont la thématisation a pu paraître lourde du point de vue d'une lectrice. Le club serait un pendant spatial du collège ; s'y retrouvent les mères des dites élites (226) et les filles s'y lient d'amitié. Ces dernières en viennent logiquement à se demander si elles deviendront comme leurs mères, une question qui aurait pu demeurer implicite et dont la formulation contribue au didactisme déjà pointé. Le lecteur n'a en effet pas l'ombre d'un doute sur le caractère inéluctable d'un tel mimétisme.
27. Pour conclure, aux yeux des lecteur·rice·s de *Tinta en el ojo, Mandíbula* constitue un livre sur l'horreur bien plus qu'un livre d'horreur. Le traitement inabouti de certaines thématiques, tout comme la redondance de sa symbolique, peuvent s'expliquer par la relative jeunesse d'une autrice dont on s'attachera néanmoins à suivre la production future. Divers traits de son écriture ont notamment retenu l'attention des participant·e·s, comme la sensorialité omniprésente et le recours à des formes poétiques relevant de la fulgurance ou au contraire du pur procédé, selon les interprétations. Quant au propos social et au discours sur la maternité, ils ne sont pas dépourvus d'intérêt, mais auraient gagné à présenter plus de subtilité, peut-être à l'instar du livre dans son ensemble.

Bibliographie

BISTAGNINO Paula, « 'Nos decían que dios nos pedía servir': las 43 empleadas domésticas de Sudamérica que denuncian al Opus Dei ante el Vaticano por servidumbre y explotación », *BBC*, 2 août 2022. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-62342533> Consulté le 28/06/2023.

ENRIQUEZ Mariana [FLACSO Argentina], « Narrativa de terror » [Vidéo], Youtube, 4 mai 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=bHdM7Wq6fe4> Consulté le 28/06/2023.

GALLEGO CUIÑAS Ana, « El boom en la actualidad: las literaturas latinoamericanas del siglo XXI », *Cuadernos Hispanoamericanos*, 803, 2018, p. 50-63.

_____, « Feminismo y literatura (argentina) mundial: Selva Almada, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin », in *Literatura latinoamericana mundial: Dispositivos y disidencias*, Guerrero G., Locane J., Loy B. & Müller G. (eds.), Berlin/Boston, De Gruyter, vol.5, 2020, p. 71-96.

LACAN Jacques, *Le Séminaire*, Livre XVII, Paris, Seuil, 1970.

OJEDA Mónica, *Mandíbula*, Barcelona, Ed. Candaya, 2018. [Ebook]

____ [Editorial Almadía], « Presentación de Nefando de Mónica Ojeda » [Vidéo], Youtube, 27 juin 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=H-Q4EdQfHEE>. Consultée le 28/06/2023.

____ [Feria del libro ricardo palma], « Conversatorio: Una literatura del mal » [Vidéo], Facebook, 5 décembre 2020. <https://www.facebook.com/feriaricardopalma/videos/125296375904080>. Consultée le 28/06/2023.

ROAS David, « El horror de lo imposible », *Brumal*, 2, VI, 2018, p. 9-13.

SANCHEZ Sandra, « Netlore: leyendas urbanas y creepypastas », de Signis, 30 (« Ciberculturas »), 2019, p. 133-144.