

Tache aveugle dans *El huésped* de Guadalupe Nettel

PÉNÉLOPE LAURENT

SORBONNE UNIVERSITÉ – CRIMIC
penelope.laurent@sorbonne-universite.fr

« Ceux qui sont atteints de cécité hystérique ne sont donc aveugles que pour la conscience ; dans l'inconscient ils voient. »
Sigmund Freud (1973 ; 168)

Introduction

1. L'indécrit¹ dans une œuvre peut l'être, et le rester, pour diverses raisons, par désir de ne pas décrire ou par impossibilité de le faire, tant du point de vue de la narration que de celui de la production textuelle. Le cas qui nous intéresse ici est celui de l'avènement d'une scène indécrite, proprement illusoire et inconsciente, et nous nous attacherons à tenter de révéler, au sens quasi photographique, ce qui se dérobe à l'introspection de la narratrice du premier roman de Guadalupe Nettel (*El huésped*, 2006) obsédée par une idée fixe, celle de perdre la vue, à travers une forme de délire de persécution, et qui advient à la description de façon nécessairement détournée, c'est-à-dire : un fantasme².

- 1 L'indécrit est un néologisme proposé comme axe fédérateur du numéro de cette revue, dont on trouvera une théorisation dans l'article de Corinne Mencé-Caster et Olivier Biaggini.
- 2 Juan-David Nasio, dans *Le Fantasme*, le définit ainsi : « Un fantasme est la mise en scène dans le psychisme de la satisfaction d'un désir impétueux qui ne peut être assouvi dans la réalité » puis en tant qu'il est « un scénario infantile d'emprise sexuelle ou agressive d'un personnage fort sur un personnage faible. À ce titre, toute scène fantasmée est une scène œdipienne puisqu'un protagoniste cherche à posséder l'autre ou à être possédé par lui » (2005 ; 16), ce qui va s'avérer particulièrement pertinent dans le cas d'Ana et de sa relation d'emprise avec La Chose. Sigmund Freud écrit dans « Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité » : « les fantasmes inconscients constituent le stade psychique qui précède immédiatement toute une série de symptômes

2. Sigmund Freud, dans « Constructions dans l'analyse », compare la tâche de l'analyste à celle de l'archéologue : le premier, à l'instar du second, « a à deviner l'oublié à partir d'indices que celui-ci a laissés derrière lui ou, pour s'exprimer plus exactement, à le construire » (2019 ; 50) Nous nous proposons de chercher ce qui reste tapi et disséminé dans l'ombre du roman fantastique de l'écrivaine mexicaine, à travers l'énigme non résolue qui donne son titre au récit, l'étrange « hôte » d'Ana qui la menace de la rendre aveugle, à travers les indices distillés dans et par le texte. Le récit d'Ana avance comme un paradoxe, escamotant la description de ce sur quoi il ne cesse de faire retour par ce qu'il produit sur Ana : l'hôte, le parasite, la « Chose », le double, est au cœur de son récit et c'est ce qui lui échappe, inévitable et inatteignable formation de l'inconscient, et c'est ce paradoxe qu'il nous appartient de deviner ou, pour reprendre Freud, de construire, mais avec une finalité tout autre que celle de l'analyste dans la cure, et sans la prétention à la véracité qui anime l'archéologue. La citation de Jean Paulhan³, placée en exergue du roman, semble nous inviter à amener au jour cet indécrit :

Songez qu'il s'agit de se sauver tout entier avec ses manies, avec ses calcs, avec tout ce qu'un homme peut avoir d'inconsistant, de contradictoire, d'absurde. C'est tout cela qu'il faut amener au jour : le fou que nous sommes (Nettel, 2006 ; 11).

3. L'indécrit, c'est le fantasme inconscient d'Ana, qu'elle a vu sans le savoir et qu'elle a oublié, tandis que l'indécrit pour le lecteur, c'est ce qu'il croit deviner à partir de sa lecture subjective mais attentive à la trame textuelle fantastique. Cette présence de l'absence du et dans le texte, c'est sans

hystériques. Les symptômes hystériques ne sont rien d'autre que les fantasmes inconscients trouvant par « conversion » une forme figurée, et, pour autant que ce sont des symptômes somatiques, ils sont assez souvent empruntés au domaine des mêmes sensations sexuelles et des mêmes innervations motrices qui, à l'origine, avaient accompagné le fantasme alors qu'il était encore conscient » (1973 ; 151) Nous parlons dans cet article de fantasme inconscient, et en particulier du fantasme de castration.

- 3 Nous faisons le choix, dans cet article rédigé en français, de donner directement la citation française, alors qu'elle a été traduite en espagnol dans le roman. Par ailleurs, les traductions proposées ici de l'espagnol vers le français seront toujours les nôtres, le roman ayant été traduit dans une version différente avec de nombreux passages absents. La traductrice, Marianne Millon, n'a pas oublié ou occulté des fragments, elle a traduit un texte tapuscrit qu'elle a elle-même proposé à l'éditeur français, texte qui, selon toute vraisemblance, n'était pas exactement le même que celui publié chez Anagrama, sans doute pour des raisons de présentation du roman au prix Herralde en 2005. Effectivement la publication du texte traduit aux éditions Actes Sud date de février 2006 et celle chez Anagrama du mois de janvier de la même année, les travaux d'édition et de publication dans les deux langues ont donc été concomitants.

doute la part inconsciente au cœur du processus créatif dont nous parle, de façon détournée, ce premier roman. Nous allons donc analyser cet indécrit qui menace Ana d'indescriptibilité à travers la menace de cécité, conversion dans le corps hystérique⁴ de la menace de l'angoisse de castration, produite par ce fantasme essentiel du désir humain, protecteur lorsqu'il est transitoire, mais qui constitue aussi l'apogée des craintes fantasmatiques de perte d'intégrité corporelle. Et nous verrons, lorsque nous l'aurons identifié et décrit, que ce fantasme inconscient surinvesti par le personnage d'Ana est aussi la matrice du texte, la scène où se projette l'imaginaire créatif de l'écrivaine qui écrit un premier roman fantastique et qui réécrit peut-être un maillon manquant, et fantasmé, de l'histoire de la psychanalyse.

1. Genèse d'un fantasme inconscient

1.1. DE L'INCIPIT À L'EXCIPIT : LA TRAVERSÉE DU FANTASME

4. L'apparition du double, « La Cosa », à l'intérieur d'Ana, trouve une place de choix dans la narration, dès l'incipit, où cet « hôte interne » est associé, dès l'enfance, au goût pour la fiction fantastique : histoires de dédoublements, d'alien, de frère siamois, du doux agneau à l'intérieur du coyote féroce. Ana explique que La Chose s'est manifestée à elle comme une évidence mais sans figuration imaginable avant qu'elle ne se révèle à elle sous forme de signes à interpréter. Il s'agit donc d'un ressenti qui prend la forme d'une intuition et qu'elle tente malgré tout de se représenter à l'aide d'une comparaison invasive (« semejante a un pulpo, cuyos tentáculos pegajosos desplegaba por la noche a lo largo de mi cuarto », 2006 ; 13), faisant émerger un affect d'angoisse (la menace d'être dominée et réduite à l'obscurité), et qu'elle associe volontiers au féminin (« mi peor enemiga », 14). Elle en vient même à penser que sa témérité d'alors lui permettait de repousser cet « indécrit » et qu'elle aurait pu ingurgiter un litre de déboucheur de tuyauterie pour s'en débarrasser, comme si la métaphore de la

4 Précisons d'emblée que le mot *hystérie* n'est pas pris dans un sens psychiatrique, du registre duquel il a d'ailleurs disparu. Malgré la connotation péjorative, il est toujours considéré comme un concept crucial de la psychanalyse, et certains neurologues considèrent qu'il reste opératoire. Par ailleurs, ni une personne réelle ni un personnage de fiction n'est « purement » hystérique, Ana présente d'autres facettes, notamment obsessionnelle, dissociée (TDI), paranoïaque, etc., elle pourrait être considérée comme « état-limite » au sens le plus large (Carreau-Rizzetto, 2003).

canalisation domestique fonctionnait réellement pour « canaliser », voire « évacuer » cet excès interne, parasitaire, presque fécal.

5. Ce premier paragraphe ne peut laisser indifférent le lecteur et si celui-ci a quelque rudiment de psychanalyse, il reconnaît là un phénomène défensif bien connu, et à part, parmi les mécanismes psychiques, à savoir celui du refoulement mais d'un refoulement qui fonctionne mal, occasionnant un symptôme⁵ du fait de la conversion d'un affect, qui va prendre de l'ampleur lorsqu'Ana grandira. Tout le récit peut se lire comme une forme de projection délirante⁶ que la narratrice raconte à partir de son sentiment de persécution soutenu par son fantasme. L'image du poulpe aux tentacules envahissants reviendra à la toute fin du roman, soit à l'exact opposé de l'économie narrative, et l'emprise de La Chose se sera étendue à toute la ville de México DF devenue mollusque lorsqu'Ana, en proie à la cécité, se réfugiera dans les profondeurs du métro. Entre le début et la fin du roman, le lecteur sera donc passé avec Ana du délire et de la projection au symptôme de conversion, dessinant ainsi tout une gamme de défense ou de refoulement, et l'on pourrait dire qu'avec son *fantôme*, le lecteur aura fait la traversée de son *fantasme*. Il n'est pas nécessaire d'attendre la caractérisation finale du poulpe, aux « tentacules amoureux » et à la générosité toute maternelle (« esa ciudad que extendía sus tentáculos amorosos, arbitraria y generosa a la vez como una madre », 188), pour comprendre que « l'hôte », véritable « idée fixe » (au sens de Pierre Janet), a partie liée à la représentation d'une emprise maternelle, l'imgo d'une mère toute puissante et redoutable, dont Ana n'arrive pas à se détacher depuis son enfance. Autrement dit, et pour reprendre Lacan : le manque lui manque. Et elle ne va cesser de préserver l'insatisfaction de son désir pour éviter que le manque ne vienne à

5 Sigmund Freud écrit dans « Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité » : « Le symptôme hystérique survient comme compromis entre deux motions d'affect ou motions pulsionnelles opposées dont l'une s'efforce de donner expression à une pulsion partielle ou composante de la constitution sexuelle tandis que l'autre s'efforce de réprimer la première » (1973 ; 153). Ce compromis entre deux motions (libidinale et refoulante) « peut correspondre en outre à une union de deux fantasmes libidinaux de caractère sexuel opposé » (1973 ; 154), comme nous le verrons un peu plus bas dans le cas d'Ana/anA.

6 Jean-Claude Maleval écrit au sujet du délire hystérique qu'il tient « à la mise en jeu d'un mécanisme projectif » qui « ne se limite pas à faire surgir des fantasmes oniriques dans la réalité, il est capable de donner naissance à des moi dédoublés, et il peut susciter des persécuteurs » imaginaires ou réels (1981 ; 52). Comme nous allons le voir, ce mécanisme et ses conséquences sont appréciables dans la construction du personnage d'Ana. Le double comme projection est aussi un mécanisme de défense paranoïaque, comme l'a bien démontré Otto Rank dans *Le double*.

lui manquer, à travers cette Chose envahissante qu'elle assimile souvent à une pulsion. La Chose est libidinale et agressive, plongeant Ana dans des accès hystériques et obsessionnels, voire paranoïaques.

6. Le premier territoire envahi par La Chose, selon Ana, ce sont ses rêves, qui perdent de leur éclat, sous sa domination, et qui deviennent indescriptibles, obscurs et nébuleux, comme sa vue (« vista nublada », 187) à l'excipit du roman, lorsque l'hôte l'aura entièrement assaillie. Remarquons que cette angoisse, manifestée par la voie royale de l'inconscient que sont les rêves, surgit à la puberté, et que l'événement décisif qui la conduit à trouver refuge dans les bas-fonds de la ville et qui provoque sa cécité est sa relation sexuelle avec celui que l'on appelle « el Cacho ». L'indécrit des rêves d'Ana, qui perdent couleur et consistance (« color y consistencia », 14) et qu'elle regrette de ne pouvoir décrire à la façon des artistes visuels à cause de La Chose, semble ainsi contaminer non plus seulement ses nuits mais aussi ses jours à la fin du roman, comme si la menace présente à la puberté s'actualisait lors de ce qui semble être sa première relation sexuelle (scène avec un homme mutilé, « châtré » d'une jambe, qui fait pendant à la scène du fantasme de castration maternelle⁷). Cet oublié, que nous cherchons à construire par les indices distillés, c'est bien sûr le refoulé dont le retour ne cesse d'importuner Ana de façon fantastique et fantasmatique.
7. L'angoisse de l'imminence de cécité, qui aboutit à une cécité partielle, sous l'ascendant de l'hôte intérieur, peut être comprise comme la manifestation de l'hystérie se heurtant au roc du féminin, dans un sens névrotique psychanalytique freudien, tandis que le phénomène de dédoublement entre Ana et La Chose peut être interprété comme une forme de trouble dissociatif de l'identité (TDI), selon les continuateurs de l'œuvre de Pierre Janet⁸.

7 Juan-David Nasio écrit dans *L'Hystérie* : « Dans son fantasme, le pénis de l'homme représenterait, pour la femme hystérique, l'équivalent inconscient du corps démesuré et dangereux de la mère » (2001 ; 81). On pense au premier stade du fantasme de castration évoqué par Carreau-Rizzetto (2003).

8 Sigmund Freud, dans « Le trouble psychogène de la vision », revient sur la différence de sa conception de l'hystérie de celle des « chercheurs français » qui voient chez les hystériques des personnes ayant « au départ une tendance à la dissociation » (1973 ; 168). Quant à lui, et c'est l'orientation de notre première partie, il met en avant le processus de refoulement, dont l'échec produit le symptôme, et l'opposition des pulsions du moi et des pulsions sexuelles aboutissant à un retour du refoulé : « la pulsion refoulée, écartée de tout épanouissement psychique ultérieur, trouve sa vengeance et son dédommagement : elle peut désormais intensifier sa domination sur l'organe qui est à son service » (1973 ; 171-172). La pulsion scopique sexuelle d'Ana est très clairement décrite dans l'enfance, portée sur Diego (et indirectement, à travers lui, sur le père)

Névrose hystérique et/ou obsessionnelle, paranoïa, TDI, diverses théories pourraient s'appliquer mais, loin de prétendre faire le diagnostic d'un être de fiction, nous souhaitons faire apparaître l'indécrit du texte, le fantasme originaire du texte. La psychanalyse, couplée à l'analyse textuelle, nous semble propice pour éclairer le fonctionnement textuel et en particulier actantiel. Le concept d'hystérie utilisé ici n'est donc pas à prendre au sens d'un supposé diagnostic névrotique mais bien plutôt au sens d'un substrat s'organisant comme système de défense (Freud, 1973 ; 61-81), répondant à un manque, constitution d'un fantasme de castration, inconscient, considéré comme originaire, source de souffrances pour le personnage et générateur du texte.

8. À travers l'arc que nous avons brossé à grands traits entre le début et la fin du roman, se dessine l'évolution du personnage d'Ana, du point de vue actantiel, psychologique et intertextuel. La construction du personnage en butte à la différenciation du masculin et du féminin commence par l'anecdote humoristique, dès l'incipit, et que l'on retrouve également à la fin du roman, de la préférence des pois chiches au détriment des petits pois, les premiers lui paraissant forts et les seconds faibles, dans une lutte acharnée et incongrue entre Ana et La Chose qui l'oblige à ingurgiter avec voracité ces derniers. Ana ne semble pas surmonter l'épreuve de différenciation sexuelle et l'omniprésence du vocabulaire sexuel qu'elle utilise⁹, notamment pour évoquer son « idée fixe » qui la persécute, fait intervenir le couple fort-faible (ou phallique-châtré, comme nous le verrons avec le Cacho, homme amputé d'une jambe et réduit à son « bout », mais aussi avec l'enfant estropié qui lui inspire du rejet et de la peur). De façon presque naturelle, elle en vient à expliquer qu'elle a oublié le nom de La Chose, mais qu'il s'agissait d'un nom à la personnalité forte (« era uno de esos nombres tradicionales, con personalidad fuerte », 15) comme Consuelo, Soledad, Victoria, Constanza. Il est assez significatif que ces 4 prénoms soient aussi avant tout des substantifs de qualités ou d'états émotionnels, que l'on peut retrouver sous la plume de psychanalystes théorisant le stade phallique (la solitude de la petite fille découvrant l'absence de pénis et l'attente, la constance, dont

jusqu'à le mettre mal à l'aise, ce qui provoquera le refoulement ; mal refoulée, elle entre ainsi en conflit avec la pulsion d'autoconservation, aboutissant progressivement à la cécité finale.

- 9 L'hystérique est celui ou celle qui érotise le non génital (paroles, sentiments, corps, etc.) et éprouve du dégoût pour le génital (ou s'en désintéresse, comme Ana qui affirme, à la fin du roman, son asexualité).

elle doit faire preuve pour s'en consoler ; la victoire évoquant plutôt la rivalité phallique). Mais ce qui retient l'attention, c'est qu'à l'instar des rêves devenant indescriptibles, le prénom tombe dans un état d'oubli, de refoulé.

9. *L'incipit* se termine par la mention de Diego, le frère d'Ana, auquel elle voue un culte étonnant, et dont le prénom, à une lettre près correspond au signifiant « Ciego », « aveugle » en espagnol, mot qui envahit la lettre du texte romanesque et dont l'association au prénom du frère est signifiante. Diego reste énigmatique, tant pour Ana qui l'observe sans répit dans son aura mystérieuse, que pour le lecteur car ce personnage, qui mourra à l'âge de neuf ans, n'est jamais évoqué qu'au prisme d'une Ana fascinée par son frère. Seul Diego échappe au clivage Ana/La Chose, selon Ana qui affirme n'avoir été elle-même (c'est-à-dire non dédoublée) qu'en sa seule présence, peut-être parce qu'Ana est un personnage éminemment duel et fusionnel, reproduisant avec lui ce que lui fait La Chose, s'appropriant l'autre (« era lo único que me interesaba cuidar y quizás apropiarme en algún momento de la vida. [...] Diego era mío », 16) dans un registre à la limite de l'incestuel. De fait, les quelques scènes d'admiration qu'elle lui porte sont toujours des scènes de regards associés à des va-et-vient (la brosse à dent dans la bouche de Diego) que l'on retrouvera à la fin du roman avec ceux des wagons de métro, et à une connivence qu'elle vient d'évoquer avec La Chose.
10. La scène quotidienne, répétée et accidentelle du petit-déjeuner, pendant lequel Ana, invariablement, fait tomber son verre de lait sur la nappe et dans l'assiette de Diego, peut sembler anodine lors d'une première lecture. Mais cette scène inaugurale et itérative est en réalité beaucoup moins innocente qu'elle n'y paraît et indirectement elle figure un désir inconscient, qui contribuera à figurer le fantasme peu avant l'*excipit* du roman, l'indécrit d'Ana sur son « autre scène ». Effectivement, ce qui peut se lire dans le sous-texte du désir d'Ana, c'est l'envie du pénis de son frère, que l'on comprend être puîné, peut-être le préféré de la mère et sans aucun doute le préféré du père. La représentation si particulière du lait qui inonde l'assiette du frère et ruine son petit-déjeuner tous les matins, attire notre attention : le lait est défini comme un « liquide blanc » qui goutte par terre et la description adopte explicitement la focalisation d'un tournage au ralenti de la scène (« yo veía el líquido blanco gotear hacia el suelo en cámara lenta », 18), de sorte que le lait rappelle assez clairement le sperme et que cette scène peut se lire comme le désir envieux d'une petite fille aînée envers son petit frère.

11. L'*incipit* de ce premier roman fantastique dissémine des indices d'une scène qui trouvera une configuration fantasmatique à la fin du roman. À ce titre, l'indécrit du texte se trouve paradoxalement construit par la dissémination de signes et de situations que le lecteur, à l'instar d'Ana, perçoit sans le savoir, oublie au cours de l'économie narrative du roman qui s'oriente linéairement, de l'enfance à l'âge adulte.

1.2. MORT DE DIEGO ET CULPABILITÉ

12. À la puberté, la relation d'Ana à Diego change suite à deux événements. D'abord, l'intérêt de Marcelita pour son frère provoquerait un passage à l'acte agressif (significativement une morsure dans le cou, tel un vampire) puis une amnésie de celui-ci chez Ana, qui recommence le même acte dans la foulée et ne semble pas non plus s'en souvenir. Puis Diego aurait perçu, dans la salle de bain, La Chose en elle, se détournant de sa sœur, horrifié, Chose que l'on comprend être de l'ordre du désir incestuel d'Ana qui regarde trop intensément son frère. Depuis lors, elle a ressenti la perte de la valeur de son regard à l'égard de son frère (« Mis ojos habían dejado de serle imprescindibles », 24), ce qui peut expliquer rétrospectivement que ce soient les yeux qui aient été investis phalliquement. Ana en conçoit de l'humiliation, comme lors de « *l'accident* » (18, en italiques dans le texte) répété du petit-déjeuner qui ne s'interrompt qu'avec la mort de Diego, et où ce qui se joue, c'est l'envie du pénis et l'offense inconsciente faite à la mère¹⁰, perfectionniste et maniaque.
13. Ana se convainc que c'est La Chose qui tue son frère à travers son regard (envieux) à elle : son sentiment de culpabilité¹¹ la transforme en une Méduse clivée (version alternative du poulpe), ce qui pourrait expliquer que

10 Le lait peut être interprété comme paternel, eu égard à l'insistance avec laquelle revient cette boisson associée au père suite à la mort de Diego : le père boit du lait le matin, effondré ; il prépare du riz au lait à la place de la traditionnelle paëlla du dimanche, etc. Il est évidemment aussi maternel et peut être l'objet figurant l'hostilité à l'égard de la mère de l'avoir faite fille, et ce sentiment, selon Juan-David Nasio (2001 ; 79), « réactualise un sentiment de haine plus ancien : la rancune ayant accompagné la séparation douloureuse du sevrage » du lait et du sein.

11 Selon le discours psychanalytique, « il semble que toute émotion puisse susciter des crises hystériques. Toutefois, à l'origine des folies hystériques, l'on retrouve presque toujours [...] la connexion d'une intense culpabilité latente et de vifs désirs érotiques » (Maleval, 1981 ; 80) On comprend que le désir œdipien d'Ana se trouve reporté sur le frère, phallicisé et envié, au point d'éprouver une culpabilité inavouable (et donc clivée à travers La Chose qui la hante) lorsqu'il meurt, c'est-à-dire lorsque ce souhait inconscient et refoulé est réalisé.

la cécité, dotée d'un pouvoir à la fois tout-puissant et mortifère, en un mot phallique, représente la menace ultime dans le reste du roman pour Ana dont le fantasme inconscient surinvesti semble bien être celui de la castration maternelle. La menace de castration entrave et protège Ana de la menace de désintégration à travers le clivage de l'hôte, ce signifiant phallique omniprésent, représentation inconsciente du phallus en soi mais séparé de soi, corps étranger interne à travers lequel elle peut projeter le conflit sexuel non élaboré.

14. Dans la conscience perturbée d'Ana, la mort de Diego serait liée au bleu aperçu au poignet du garçon peu de temps après l'épisode de la salle de bain, avec des traces de dents très fines et suggérant la morsure du vampire ou la piqûre d'un insecte parasite. Interrogeant son frère sur l'origine de cette meurtrissure qu'elle découvre, Ana en conclut qu'elle devrait s'en souvenir. Ce qui est suggéré, c'est qu'elle, ou plus exactement La Chose, a mordu son frère tel un vampire et qu'elle a oublié ce souvenir d'une culpabilité insupportable, refoulant l'envie et la haine portée au frère, répétant et déplaçant l'épisode de Marcelita dans lequel se jouait la possessivité de la sœur pour le frère, mais aussi, sans doute, la rivalité face à l'objet préféré (de Marcelita, du père, de la mère). Le déplacement de ce conflit nettement œdipien sur le frère la convainc qu'elle porte une culpabilité de la mort de son frère, depuis l'après-coup de la reconstruction narrative. Il n'est d'ailleurs pas anodin que la mort du frère entraîne la disparition du père de la vie d'Ana, père dont elle affirme qu'il ne l'a jamais regardée dans les yeux comme s'il avait peur de mourir foudroyé par le regard de La Chose : ce père que l'on devine encore plus spectral que son fils, défaillant et inaccessible, fuit la maison et abandonne épouse et fille à leur sort dans un huis-clos lugubre et étouffant. Une autre interprétation liée à la mort du frère, quant au type, visuel, de la menace dont elle souffre, est qu'Ana est la seule à avoir vu la maladie de son frère, contrairement aux parents ; la fixation œdipienne phallicise ainsi la vue (désirer, c'est voir) et l'hystérie est une forme de contre-investissement, ici sous la forme de la menace de castration (de la vue), venant de l'extérieur, La Chose qui hante le corps d'Ana (le corps étranger de l'hystérique).

15. Remarquons que les deux (ou peut-être trois) épisodes de morsure de Marcelita et de Diego, suivis d'une forme d'amnésie¹² traduite sous forme

12 Sigmund Freud écrit dans « Considérations générales sur l'attaque hystérique » : « La perte de conscience, l'« absence » de l'attaque hystérique, procède de ce retrait passager

d'un « indécrit textuel », sont racontés de sorte que le lecteur est invité à admettre la culpabilité monstrueuse d'Ana, mais l'ambiguïté est telle que l'énigme reste entière et le récit s'inscrit dans le registre du fantastique. Il en va de même avec la mort du frère : Ana dit percevoir sur le moment la mort, la dégradation, la perte du frère en vie, mais il n'est pas interdit de penser qu'Ana surinterprète, dans une forme de délire légèrement paranoïaque, le moindre changement, réticente qu'elle est de se voir transformée par la puberté, qui vient réactiver les investissements œdipiens, source d'angoisse, sous la pression des pulsions. Elle est d'ailleurs consciente que la révélation à autrui de l'existence de La Chose et des conditions de la mort de son frère rendrait suspecte sa santé mentale, comme pour convaincre un peu plus le lecteur de sa propre monstruosité coupable à l'instar d'un Gregor Samsa. Ce roman fragmentaire à la première personne est ainsi le récit depuis un point de vue névrotique qui joue avec le genre du fantastique et déconcerte le lecteur en lui laissant le soin de trancher sur la nature imaginaire ou non de son parasite intérieur. Le choix narratif de la première personne, dans ce roman qui cultive l'ambiguïté permanente, est ce qui crée l'indécrit pour le lecteur, la part obscure d'Ana qui ne peut être éclairée par ce tiers qui lui a manqué, et qui est la place réservée au lecteur.

2. Symptôme de l'indécrit : la cécité hystérique comme matrice textuelle

2.1. AVÈNEMENT DE LA CÉCITÉ HYSTÉRIQUE

16. Selon Ana, La Chose a tué son frère et s'en prend désormais à elle, mais de façon plus lente, en la menaçant de cécité. La fuite du père, au moment-clé pour Ana qu'est l'adolescence, précipite celle-ci dans une vie déprimante avec sa mère, et dans la conviction qu'elle fait partie du monde des aveugles. Sa projection délirante d'une « castration imaginaire » prend la forme d'une menace de cécité. La Chose est ainsi la partie d'Ana investie du phallus, son image spéculaire investie phalliquement, tandis qu'elle-même se voit comme la partie faible (ou « châtrée ») et qu'elle témoigne en tant que narratrice. Ana, comme dans tout fantasme, occupe toutes les

mais incontestable de la conscience qu'on peut ressentir au faite de toute satisfaction sexuelle intense (y compris auto-érotique) » (1973 ; 164).

places : La Chose forte/phallique, Ana personnage faible/châtré et Ana narratrice témoin du conflit.

17. Ana est persuadée que La Chose possède un langage, ce qui rappelle étrangement la célèbre formule de Lacan quant à la structure de l'inconscient, et qu'elle va pouvoir décrypter la morsure de son frère comme un message en braille, indice ironiquement « objectif » de l'existence de La Chose (« Esa huella constituía mi único indicio objetivo », 48). Elle acquiert cette certitude alors qu'elle partage l'ascenseur de l'Hôpital Ophtalmologique de la Lumière avec sa mère et un aveugle qui utilise le système du braille pour choisir le bouton correspondant à l'étage auquel il se rend. Cet hôpital, dont l'étrange nom semble promettre la lucidité à défaut de la vue, est annonciateur de l'institut des aveugles. Remarquons que cette découverte provoque son évanouissement, troisième épisode indécrit, après les amnésies qui ont, peut-être, suivi un passage à l'acte. Amnésie, évanouissement et cécité sont des phénomènes qui, lorsqu'ils sont fonctionnels et non organiques, peuvent être associés à l'hystérie. Le code du braille est significativement décrit en termes de perforation (« detrás de cada perforación se escondían significados interminables », 50), évoquant à la fois la cécité (les yeux « perforés ») et l'angoisse de castration dans sa version féminine. Dans un premier temps Ana dit ne pas vouloir l'apprendre parce qu'elle n'est pas née aveugle (et donc pas « châtrée » selon l'analogie du signifiant¹³ qui la guide : « vue = phallus »). Le mouvement d'élévation de l'ascenseur, uniquement stoppé par l'évanouissement, peut être un équivalent de la jouissance¹⁴, perçue comme un danger par Ana, mais il semble également figurer cette ascension (difficile pour Ana) de la maturation psychique, la castration symbolique, le dépassement du stade phallique qui mène les enfants à comprendre que personne n'a, en réalité, le phallus et qu'il ne s'agit que d'une théorie sexuelle infantile. Dans l'ascenseur, la petite Ana fait aussi la découverte de la cécité, elle ne comprend pas d'emblée que l'homme est aveugle et pense que sa canne blanche (soit son substitut à la vision) ressemble à une antenne ; on peut voir dans cette scène l'équivalent du fantasme de castration de l'enfant qui découvre que *certaines en ont et*

13 Voir à ce propos l'explication de Juan-David Nasio (2001 ; 213) du moi comme œil érogène selon Lacan, du moi hystérique comme visant la faille (en l'occurrence le membre mutilé du Cacho), le trou laissé béant par l'absence de phallus, l'œil se faisant phallus.

14 Ana lance des cris avant de s'effondrer dans le mouvement ascendant. Elle associe cet épisode au plaisir d'avoir mangé un mille-feuille dans une pâtisserie, plaisir refusé puis finalement consenti par la mère à sa fille après l'évanouissement de celle-ci.

d'autres pas, divisant – temporairement – le monde en deux, entre les forts et les faibles (ici, respectivement, voyants et non-voyants) dans la théorie sexuelle infantile. Si l'amnésie participe du refoulement, l'évanouissement figure l'impossible traversée de l'angoisse au cœur du fantasme de castration. Ces deux types d'indécrit textuel réfèrent tous deux à des mécanismes inconscients, et c'est sous la pression inconsciente du fantasme installé dans la première partie du roman que les autres épisodes diégétiques découlent de la menace de la cécité.

18. Dans la deuxième partie du livre, et pendant plus de dix ans, soit une deuxième moitié de sa vie, Ana suit le conseil de sa grand-mère afin de lutter contre la menace d'angoisse de cécité (entendue désormais comme menace d'angoisse de castration) : fabriquer des souvenirs sous la forme d'une bibliothèque, la « *recuerdoteca* ». Cette partie commence avec la curiosité qu'Ana ressent pour un institut d'aveugles dans lequel elle va s'improviser lectrice. Elle dit ne jamais réussir à « se familiariser » avec la « salle de lecture » (« *Jamás logré familiarizarme con el salón de lectura* », 76) où elle passe pourtant quatre heures par semaine, et ce parce qu'une bataille se livre entre elle et eux : désormais, le conflit interne d'Ana ne se reporte plus seulement sur le clivage entre elle et La Chose, mais également dans la relation à l'autre, et en particulier aux aveugles qu'elle nomme significativement les « internes ». Elle leur fait la lecture de fragments extraits des *Mille et une nuits* et elle évoque le déplacement constant du suspense généré par le conflit entre Schéhérazade et le sultan, de sorte que l'on peut établir une analogie entre la tension qui maintient le désir du lecteur du roman fragmentaire *El huésped*, et celle d'Ana, qui vient d'acquérir le statut de lectrice et dont le désir d'introspection s'annonce comme une quête d'aventures et de suspense.

19. Il est intéressant de remarquer que lorsqu'elle contracte une hépatite, sa réaction première est de refuser l'intrusion du virus dans son corps (« *me negué a asumir la presencia del virus en mi cuerpo* », 78), rejetant ce corps étranger interne, comme une réactualisation de La Chose, qui n'est autre qu'une reformulation inconsciente du refoulement de la pulsion débordant la petite fille qu'elle a été. Et lorsque les aveugles viennent avec le Cacho lui rendre visite, elle réagit de façon disproportionnée en rejetant leur venue, se sentant envahie alors qu'elle est alitée. Significativement c'est elle qui explique aux aveugles que les maladies recèlent « invariablement une forte composante psychologique » (« *las enfermedades tenían invariablemente*

un alto componente psicológico », 79) mais sans comprendre la portée de celle-ci non pas dans son hépatite mais dans sa réaction à la contraction d'un virus bien réel. Lors de sa convalescence, régressive, Ana reprend une position infantile dans ce qu'elle perçoit (sa chambre d'enfant), vit (un long sommeil) et mange (de l'avoine significativement sans lait) face à une mère nourricière envahissante. Dans son sommeil, elle pousse un cri, « une plainte préhistorique » (« un quejido prehistórico de soledad », 85) qu'elle interprète comme un désir de communiquer, telles les baleines, avec un être des profondeurs, que l'on comprend être son inconscient¹⁵ enfoui postérieurement dans les bas-fonds du métro.

20. Ana occupe ponctuellement la charge d'infirmière gardienne de nuit de l'internat des femmes aveugles et c'est à ce moment que Lorenzo, un jeune aveugle, fuit l'institut, répétant la fuite du père de la maison d'enfance. Le lendemain elle découvre le monde sous-terrain du métro, le petit théâtre du Cacho qui mendie pour les aveugles du métro, et fait la rencontre, capitale pour elle, de Madero, dans l'obscurité, dans laquelle elle se meut et perçoit les expressions des autres sans difficulté, « symptôme » de sa cécité à venir qu'elle n'analyse pas encore comme tel (« No había comprendido aún que esa adaptación era un síntoma, una señal », 105). Elle rencontre également Marisol, virile et qu'elle confond initialement avec un homme, « la plus jolie femme de tout le métro » selon le Cacho (« la mujer más hermosa de todo el subterráneo », 103), ce qui semble déclencher la jalousie d'Ana (confirmée par la suite, « la importancia de mis celos », 152). Le Cacho renseigne Ana sur le fait qu'on peut écrire en braille dans le métro et que de nombreuses inscriptions sont prévues à destination des aveugles.
21. Ana apprend ce système linguistique et décrypte l'inscription sur le poignet de son frère découverte juste avant sa mort, qui n'était autre que son prénom en miroir (anA), comme si La Chose n'était que son double inversé, son image littéralement spéculaire, comme si elle comprenait qu'elle est l'hôte et que l'hôte c'est elle, selon l'ambivalence de ce mot qui dit tout à la fois le logeur et le logé, Ana et anA. Désormais, elle va être irrésistiblement attirée par la cécité, l'éprouvant épisodiquement et progressivement, dans une sorte de logique de vases communicants : plus La Chose la possède, plus le manque se fait jour sous la forme de la cécité. Cette poussée

15 Le chant des baleines n'est pas sans faire penser à la théorie des origines de la vie sexuelle développée par Ferenzci dans *Thalassa*. Et la baleine est aussi l'image biblique d'une matrice qui engloutit et recrache (Jonas), lieu possible d'une renaissance.

constante de la menace de la cécité puis de la cécité elle-même évoque la poussée constante du pulsionnel, niée et projetée sur le corps de l'autre de l'hystérique, dans une forme de mise en scène exacerbée. Lorsqu'elle revoit seule Madero, dans les couloirs du métro, Ana se retourne (« Miré hacia atrás », 114) et Madero se met en colère, lui interdisant de revenir en arrière. Or le préfixe ana- signifie précisément, entre autres choses, le retour en arrière, et on peut interpréter l'interdiction de Madero comme une injonction à faire partie de sa communauté, celle des marginaux du métro, celle des aveugles émancipés. Ana devient anA. Elle pense être dominée de plus en plus intensément par La Chose et confond cette mutation avec la transformation de son corps, de plus en plus féminin, sa sensualité nouvelle (« descubría con asombro una sensualidad nueva », 123). La menace semble être l'acceptation du féminin, et avec elle, la différence des sexes. On peut considérer avec Freud que le symptôme hystérique correspond à l'union « de deux fantasmes libidinaux de caractère sexuel opposé » (1973 ; 154), c'est-à-dire possédant une signification bisexuelle, le malade jouant « en même temps les deux rôles de fantasme sexuel sous-jacent » (1973 ; 155). Dans le cas de la protagoniste de *El huésped*, nous pouvons affirmer que si Ana joue le rôle d'être possédée fantasmatiquement (soit de la position féminine), son double, anA, joue le rôle de celui qui possède dans le fantasme (depuis la position masculine), et c'est bien le double sens du mot « huésped » que d'assumer cette ambivalence du logeur/logé, hébergeur/hébergé, récepteur/reçu, comme « l'hôte » en français.

22. Ana se met en quête de remplir au maximum sa « recuerdoteca », dans une forme de résistance à l'avancée inexorable de La Chose qui, elle, n'a pas accès au visuel, aux images. Ana lutte contre la menace de l'indescriptibilité à venir qu'elle projette avec force ambivalence sur les aveugles qu'elle craint et qu'elle idéalise. Le vocabulaire employé est celui du conflit et de la menace de l'invasion, de la pénétration. Elle file explicitement la métaphore sexuelle pour parler de sa réaction au conflit avec La Chose, ne laissant au lecteur que peu de doutes quant à la nature sexuelle de son conflit psychique qu'elle projette à travers le clivage d'avec la « Chose », d'abord avec l'image d'un hymen déchiré (« El respeto y el miedo son un himen que nunca renace y yo había desgarrado mi miedo a saturarme la vista », 128) puis avec le cri de jouissance et de « petite mort » (« al sentarme, se me escapaban suspiros guturales como a los perros condenados a muerte », 128). Sexualiser la relation, pour mieux éviter la

relation sexuelle, rien de plus hystérique. Et Madero n'est pas dupe : « *Cómo te gustan las chaquetas mentales* » (129). De fait, les diverses manifestations qu'Ana attribue à La Chose, au parasite, sont de l'ordre de la pulsion (de manger avec voracité des petits pois, de boire du *pulque* au cimetière le Jour des morts), pulsion qui la déborde et qu'elle n'ose assumer comme sienne.

23. La cécité, progressive et intermittente, d'Ana est ressentie par elle mais niée par d'autres personnages comme le Cacho, ce qui favorise, pour le lecteur, une double interprétation fantastique. Ana explique que son œil droit est le plus abîmé, qu'une nouvelle vision s'est emparée d'elle, que ses paupières ne répondent plus, mais le Cacho n'y voit que trouble mental (« *siempre supe que estabas loca* », 140) et elle-même est certaine que, si elle en parlait à l'infirmerie de l'institut, on la prendrait pour une folle. Le doute proprement fantastique (Todorov, 1970) quant à la réalité de la cécité rampante d'Ana (fonctionnelle ou organique, mentale ou avérée) peut susciter une lecture analytique en lien avec le fantasme de castration dans la mesure où c'est à ce moment qu'Ana pose des questions au Cacho sur sa « mutilation », pour le coup bien réelle. Honteuse de devenir aveugle, elle s'identifie d'abord aux personnes âgées incontinentes, qu'elle considère étrangement comme « *abandonados por sus propios miembros, traicionados por ellos* » (139), puis elle ose enfin poser des questions au Cacho. Celui-ci résume la perte de sa jambe comme s'il parlait métaphoriquement de l'évolution de l'enfant au stade phallique qui perd l'illusion d'avoir détenu le phallus (imaginaire) : « *Al principio la seguía sintiendo [la pierna], como todos los que pierden una parte del cuerpo, pero después decidí creer que nunca la había tenido y por lo tanto no podía hacerme falta.* » (140) Quant à Ana, dont la menace de castration n'est pas synonyme de privation réelle, elle ressent évidemment le contraire, une perte qui n'a jamais eu lieu (« *Supongamos que sin haber perdido un ojo haya dejado de sentirlo* », 140), ce à quoi répond le Cacho : « *no eres capaz de soportar las diferencias ajenas* » (140), tirant une conclusion qui s'approche de la négation de la différence des sexes propre à la structure hystérique. Et c'est, significativement, le lendemain de cette conversation, suivie d'un sommeil réparateur qui rend la vue à Ana, que le Cacho invite celle-ci à remplir des enveloppes, destinées aux élections législatives, d'excréments humains, dans le métro, à mains nues. La régression d'Ana dans les bas-fonds s'accompagne d'une fécalisation – littérale – des rapports sociaux, menée par

celle qui incarne bien le refus du féminin, Marisol (« adolescente hombruna », 148), dont on comprend qu'elle a peur des hommes et de leur domination (ayant vu sa mère être soumise à son père), tout comme son compagnon, le Cacho, a peur des femmes (« Las mujeres lo asustan », 121) et bute sur le roc du féminin. Cet épisode scabreux a été analysé comme éminemment politique puisqu'il s'agit d'un message envoyé à la supposée démocratie mexicaine, mais le slogan dans le camion-poubelles « *Freak is beautiful* » (153) n'interdit pas une lecture psychanalytique de refus du féminin¹⁶.

24. Marisol a l'intuition de la double personnalité d'Ana et lui affirme préférer La Chose (« de esas dos personas [...] prefiero a la que casi nunca eres », 148), soit paradoxalement sa face dominatrice. Lorsqu'elle est surprise par la police, Ana sent qu'une partie d'elle-même meurt (« Ese domingo he de haber muerto parcialmente », 157), puis elle ressent la perte d'un proche. C'est bien sûr une réactivation du deuil du frère qui est en jeu, avec son lot de culpabilité¹⁷, et l'analogie entre Marisol et Diego est appuyée par les expressions linguistiques qui sont les mêmes : entre la mort de Marisol « filmée au ralenti » (« la muerta en cámara lenta de alguien cercano », 158) et la scène de La Chose se manifestant au petit déjeuner (le lait gouttant au ralenti), entre le signe de la main de Marisol difficile à déchiffrer et l'étrange message finalement décrypté sur le poignet du frère. La scène de la disparition de Marisol aux mains des forces de l'ordre n'est pas décrite car Ana a commencé à perdre la vue, et le lecteur peut interpréter le sentiment de culpabilité d'Ana en termes de jalousie et de triangulation avec le Cacho, réactivation de la problématique œdipienne. L'indécrit est à nouveau le lieu de la fantasmatisation d'Ana et de l'appel à la collaboration interprétative du lecteur.

2.2. AVÈNEMENT DE LA SCÈNE FANTASMATIQUE

25. La Chose semble ainsi faire son grand retour, et s'emparer d'Ana inexorablement avec ce second épisode de deuil culpabilisant, qui occupe une place importante dans l'économie globale du roman, la fin de la

16 Malgré toutes les recherches effectuées, nous n'avons trouvé aucune publication scientifique proposant une lecture psychanalytique de ce roman, la critique s'étant essentiellement occupée à travailler sa dimension politique.

17 Suite à la mort de Diego puis de Marisol, elle comprend et s'interroge : « quizás había sido cobarde en ambos casos, pero traidora no. ¿Por qué entonces me sentía como tal ? » (172).

deuxième partie. La troisième et dernière partie s'ouvre sur la fuite d'Ana, tout à la fois réminiscence de la fuite paternelle et fuite – littéralement – en avant (« hacia el desmayo quizás, hacia el olvido, que en casos así, cuando los perseguidores son nuestros propios actos, es la única esperanza », 164). Ana souhaite alors s'abandonner à son parasite intérieur mais celui-ci se dérobe subitement au moment où disparaît Marisol, torturée dans un cachot. Libérée momentanément de son hôte, elle confie son secret au Cacho, qui continue de ne voir en elle qu'une folle qui simule (« Eres una enferma mental. [...] Mira nada más, hoy hasta te pusiste una venda », 171). Une « folle qui simule », on reconnaît là le préjugé contre les hystériques qui a traversé les siècles.

26. Le texte se construit alors sur la dialectique de la disparition et du manque à travers la mort et la putréfaction du corps de l'autre et le dédoublement de la ville. Cette omniprésence de l'absence est le symptôme de l'hystérique, ce trou indécrit autour duquel gravite son fantasme inconscient, et Ana espère pouvoir se défaire de La Chose à la surface en s'abandonnant au sous-sol du métro. C'est en y descendant qu'elle rencontre Lorenzo, le jeune aveugle ayant fui l'institut, et elle constate que la vie souterraine lui a fait beaucoup de bien, lui qui était au bord de la psychose lors de son séjour à l'institut qu'il considère comme une transition avant la crise de nerf et la découverte de la véritable subjectivité. Lorenzo explique que Robles, qu'elle a remplacé à l'institut, a aussi rejoint la communauté des marginaux, et il voit le poste de lecteur comme une étape intermédiaire. Lucide, il découvre le masque d'Ana, sa fausse personnalité qui n'attend que d'être démasquée par le Cacho, rappelant la mascarade de l'hystérique (« Era como tú, todavía atrapado en una personalidad falsa, esa máscara de maestro », 178). Cette rencontre confirme l'intuition d'Ana. La Chose va refaire surface.

27. Ana se rend chez le Cacho. Il a été reconnaître le corps de Marisol, morte sous la torture policière, et il a découvert sur l'un de ses bras un bleu qui ressemblait à un tatouage en braille. Ana comprend qu'il s'agit, comme pour son frère mort, de la signature de La Chose, et sous l'emprise de celle-ci, elle s'empresse de dévorer, dans la cuisine peinte par Marisol, un plat de petits pois. L'arc est tendu avec l'anecdote des pois chiches et des petits pois, évoquée au début du roman : La Chose est bel et bien de retour. Puis alternent deux états en Ana, l'impulsivité de La Chose et l'état de sérénité aquatique qu'elle ressent en dormant avec le Cacho. Ana couche finalement

avec celui qui a peur des femmes, lui qui a été attiré par une femme très virile, Marisol, et qui a un surnom ambigu, le Cacho (mi-phallique mi-châtré¹⁸). De fait Ana est pénétrée non par le sexe du Cacho mais par « el cacho » lui-même, le moignon, la jambe mutilée. C'est alors qu'elle fait le lien entre sa frigidité (qui ne dit pas son nom) et sa cécité :

« Siempre pertenece al grupo de personas que viven fuera del sexo. Lo intuyo, lo olfateo, lo adivino, pero no lo practico » (186)

« Es una imposibilidad, una impotencia, tal vez una opacidad en la mirada que no deja ni salir ni entrar a ese insecto inasible. Durante todo el tiempo que duró su invasión en mí, el Cacho no me dejó parpadear » (187).

28. Le Cacho et La Chose sont tous deux considérés par Ana comme des envahisseurs, des parasites, responsables d'une forme de cécité. Le Cacho est l'avatar de son identification virile qu'elle trouve dans le miroir de l'autre, soit une virilité *mutilée*. La conversion, qui consiste à faire souffrir le corps d'un trop de narcissisme et d'un rien de génitalité (Nasio, 2001 ; 89), semble être en passe d'être révélée, peut-être même dépassée, dans la mesure où la narratrice évoque dans ce même fragment « la otra vida, la vida después de La Cosa » (186), ce qui tendrait à faire penser que le temps actuel de l'énonciation est celui d'un temps libéré de l'hôte, d'un temps où l'autre en soi semblerait accepté et cesserait d'être une menace.
29. Le fantasme de castration est ainsi suggéré au lecteur à travers cette scène qui le fait advenir, mais Ana se réveille presque aveugle, d'une cécité croissante et indubitablement réelle ; en atteste la réaction d'une commerçante qui souhaite l'aider à descendre les marches du métro. Ana se laisse « engloutir » par la « bouche » du métro, puis « recracher » par le flux des voyageurs, et le vocabulaire de l'oralité semble poursuivre l'expérience sexuelle dans la perception nouvelle d'Ana. L'*excipit* du roman fait apparaître Ana assise sur les marches du métro, soit dans la même position que son frère lors de son accident mortel. Identifiée momentanément à ce frère disparu, qu'elle a tenu pour vivant et aveugle dans le mensonge auprès du Cacho, Ana semble pouvoir enfin couper le cordon avec sa mère, qu'elle décide de quitter pour des semaines ou pour des années (« un par de sema-

18 Remarquons que le mot « cacho » provient du latin *caccabus*, « olla », dans sa dimension de « pot brisé », le contenant en morceaux (comme l'hystérie vient du grec *hustera*, l'utérus, la matrice, soit un autre contenant). Le surnom met en avant le « morceau » (la jambe amputée), l'absence de phallus, mais aussi le contenant brisé, l'utérus en tant qu'il serait « châtré » dans la théorie sexuelle infantile d'Ana.

nas, tal vez meses o años », 188) : la séparation d'avec la mère peut enfin avoir lieu, grâce à l'intervention d'un homme dans la vie d'Ana. Un sentiment mêlé d'harmonie, de lucidité et de justice lui fait faire un choix décisif, celui de vivre désormais dans le métro avec la communauté des indigents, en marge de la société, mais aussi avec La Chose qu'elle ne craint plus et qu'elle appelle de ses vœux. Pour la première fois de tout le roman, elle et La Chose partagent un moment d'accord complet, écoutant à l'unisson ce va-et-vient quasi sexuel du métro, et elles s'expriment, ensemble, à la première personne du pluriel : « Durante varios minutos La Cosa y yo escuchamos juntas el murmullo de los metros que iban y venían, uno después de otro, pero siempre iguales, como un mismo tren que regresa sin cesar » (189).

30. Pour résumer, et en reprenant la typologie des indices proposée par Juan-David Nasio pour déceler un fantasme (2005 ; 39), nous pouvons dire que les indices nous menant au fantasme indécrit d'Ana sont les suivants :

- la répétition du récit de la menace de La Chose, le roman n'étant qu'une longue reformulation de cette menace à travers l'évolution d'Ana, de l'enfance à la vie d'adulte, et la scène répétée du petit-déjeuner est à ce titre emblématique
- le caractère énigmatique et surprenant du scénario qui s'impose au sujet fonde la dimension fantastique du récit avec le dédoublement du sujet, qui part en quête de sens dès la puberté avec la découverte de l'institut des aveugles, le braille, la vie sous-terrainne des marginaux, etc.
- les personnages de la scène sont Ana et La Chose, les deux facettes du fantasme, les deux positions, féminine et masculine, interprétées inconsciemment par Ana sur la scène de son désir, comme l'hystérique de Freud qui « tient d'une main sa robe serrée contre son corps (en tant que femme) tandis que de l'autre elle s'efforce de l'arracher (en tant qu'homme) », (1973 ; 155) image de dédoublement que l'on peut retrouver dans une version alternative sous la plume d'Ana, celle du mendiant qui envoie une pierre à la figure d'un autre mendiant, qui n'est qu'une autre facette de lui-même (« Consideraba que en realidad todos esos pordioseros, desde el primero hasta el último, eran el mismo », 29).
- l'action déployée est celle de l'agression, sous la forme d'une possession et d'une dépossession, l'emprise de La Chose qui entre par les yeux d'Ana

en la dépossédant finalement de la vue

- l'affect dominant est celui de l'angoisse de la menace de castration oculaire, assortie de la honte d'être faible (ou « châtrée »)
- la partie du corps engagé est évidemment la vue, plus précisément la vision, plus que les yeux eux-mêmes
- le scénario pervers est celui de l'agression consistant à crever les yeux, à la manière d'un Œdipe devenu Ulysse ou Sinbad devant son salut à l'aveuglement du Cyclope, références bien présentes dans le roman.

31. Il nous a semblé que l'invariant, derrière diverses scènes, est le fantasme de castration qui structure le rapport au monde d'Ana à travers son conflit interne à peine projeté sur une autre scène, puisqu'elle se dédouble elle-même, et figure presque littéralement son conflit psychique. Il s'agit de l'indécrit textuel : à la fois tache aveugle de la narratrice et matrice cachée du texte, qui permet à celui-ci de se déployer, la construction imaginaire allant en s'étoffant. Le fantasme est une défense provisoire face à l'appel pressant du désir, appel à la jouissance ressenti comme une menace. Ana a peur d'être envahie, pénétrée, et elle a honte d'être percée, faible, « châtrée » ; ces deux aspects de peur et de honte sont décrits dès le début du roman (« La Cosa planeaba apoderarse de mi cuerpo y desterrarme al sótano donde yo la había tenido hasta ese momento [...] yo iba a ser su lado oscuro, su vergüenza, su pariente pobre », 23) et on comprend que ce désir d'être forte, ou « phallique », est ce qui se cache sous l'indécrit de la scène inaugurale du petit déjeuner, qu'Ana répète tant que Diego, le frère envié détenteur du phallus (dans la théorie sexuelle infantile de celle-ci), est en vie. Le rapport incestuel d'Ana à son frère peut être considéré comme un déplacement de désirs œdipiens, réactivés à la puberté, l'Œdipe dont la figure est aussi celle d'un homme aveuglé métaphoriquement qui se crève les yeux littéralement sous le poids de la culpabilité. Mais la fuite du père à la mort de Diego semble accentuer la présence de La Chose, résultat de la formation d'un fantasme inconscient, indécrit, qui va prendre de plus en plus d'ampleur jusqu'à la réalisation, dans le corps d'Ana, d'une forme de « castration imaginaire », la cécité, tandis que, chez l'écrivaine, il permet le déploiement d'un premier roman dit de l'imaginaire, un roman proprement fantastique.

3. L'avènement du sujet et d'un premier roman : d'Ana à Guadalupe Nettel, en passant par Anna O.

3.1. L'*EXCIPIT* ET LE SURGISSEMENT DU DÉSIR D'ÉCRITURE

32. Remarquons que l'*excipit* est très énigmatique et qu'il n'est pas évident qu'Ana se soit libérée véritablement. Les deux interprétations, a priori contradictoires, d'une émancipation et d'une aliénation du sujet, peuvent être soutenues. Revenons à la diégèse de la fin du roman, en tentant de la mettre en rapport, au niveau de la production textuelle, avec l'écriture d'un premier roman.
33. D'une part, on peut envisager le roman comme une traversée de l'angoisse de castration, sous la forme d'une régression telle que la prônait Ferenczi dans la cure des traumatisés¹⁹, ce qui serait de bon augure pour le destin postérieur, non raconté, du personnage. Notons que c'est le psychologue qui ausculte Ana après l'épisode de l'évanouissement dans l'ascenseur qui évoque une régression « à la prime enfance » (« regresiones a la primera infancia », 50). Selon Juan-David Nasio (2001 ; 151), il y aurait trois conséquences à la traversée de l'angoisse : la douleur du deuil (amorcée ici à partir de la découverte du braille, qui fait passer Ana de la haine à la tristesse, et qui reparaitra plus apaisée, dans le souvenir collectif et nostalgique des avenues de la ville) ; le surgissement du sujet (repérable à la toute fin du récit, dans le métro, lorsqu'Ana décide de se séparer de sa mère) ; le changement de perception de l'identité (peut-être dans l'acceptation d'un « nous » dans l'énonciation). La traversée de l'angoisse permet de perdre l'illusion du phallus, de la théorie infantile de la sexualité, et de comprendre que la perte n'est pas totale (Ana ne voit plus les formes mais elle voit un peu, de la lumière). La cécité d'Ana semble lui conférer un regard nouveau,

19 En caricaturant, on pourrait évoquer certains épisodes comme autant d'échos aux divers stades du développement sexuel infantile : le stade oral pourrait être convoqué par le lexique de l'oralité, abondamment utilisé lorsqu'Ana est « engloutie » par la « bouche » du métro d'où elle ne perçoit plus ni dehors ni dedans ; le stade génital serait représenté par la relation sexuelle avec le Cacho, faisant suite à la scène fécale, évocatrice du stade anal. La Chose, pulsionnelle, surgit à chaque réactualisation de ces stades dans la diégèse : la morsure (agressivité orale) de Marcelita, la torture suite à la scène scabreuse de fécalisation des enveloppes (agressivité anale), la sexualité « déviante » avec la jambe amputée du Cacho (stade génital). Le stade phallique, non dépassé, est l'objet de tout le roman, donnant lieu à l'étrange et ambiguë scène de sexualité vécue presque comme un viol.

plus marginal²⁰ et plus singulier²¹. Perdre la vue, synonyme du phallus, signifie pour elle accepter La Chose obscure en soi, l'altérité propre à l'intime, et peut-être découvrir son identité de femme essentiellement énigmatique, à l'instar de cette fin non moins énigmatique.

34. Derrière ce choix d'Ana, c'est aussi l'écrivaine Guadalupe Nettel qui accepte de mettre fin à cette sondée de l'obscurité en soi en mettant le point final à son roman et en s'autorisant à le faire circuler, c'est-à-dire aussi à s'en séparer par la publication et par les lectures auxquelles se livreront des lectrices et des lecteurs susceptibles d'y voir quelque chose d'intime. La Chose pourrait ainsi se lire comme l'auto-censure d'une primo-romancière, projetée (grâce à son personnage à la limite de la psychose) hors de soi, à la façon d'un Surmoi forclos dans un mouvement de rejet et de défense, puis progressivement intériorisée, assimilée, en partie acceptée, dans un mouvement moins angoissé et moins conflictuel, littéralement moins castrateur, à travers le lâcher-prise d'Ana, personnage qui va à rebours d'elle-même, anA. La vie après La Chose serait ainsi celle de l'acceptation d'un système de défense désormais dépassé et celle de la sublimation rendue possible par la descente dans les bas-fonds de l'inconscient, à savoir l'écriture d'un premier roman.

35. Mais d'autre part, la description de cette descente dans les bas-fonds du métro fait penser à une régression archaïque, quasi intra-utérine, typique du processus de désidentification du délire hystérique (Maleval, 1981 ; 98-100), avec la perte des limites du moi, qu'Ana formule sous la forme de l'absence de limite entre le dehors et le dedans à l'*excipit* et qui

20 La topographie est affectée par la vision hystérique selon laquelle il existerait deux mondes, celui des forts et celui des faibles. Les quartiers de la ville de México se divisent très explicitement entre ceux des classes dominantes (et leurs bâtiments porfiriens, l'institut des aveugles au cœur de la colonia Roma arrivant en tête) et ceux des classes dominées (le métro). Le choix d'Ana en faveur de la marginalité contre l'existence bourgeoise signe le renversement de son regard (mais n'affecte en rien sa vision binaire). Les toponymes et l'onomastique sont signifiants : Insurgentes peut évoquer la rébellion de l'hystérique, et Hospital General la folie ambiante ; Madero (à l'onomastique révolutionnaire) est une sorte de guide, masculin voire paternel, pour Ana, qui va marquer le début d'une « révolution » pour elle, etc. L'idéologie adoptée est ainsi évidente, et le fait que ce soit son œil droit qui s'abîme (laissant le gauche bien ouvert) dans une bonne part de la diégèse n'est pas anodin dans ce roman que l'on peut considérer comme un roman de l'émancipation et de l'ouverture à l'altérité.

21 Inés Ferrero Cárdenas, dans « Geografía en el cuerpo: el otro yo en *El Huésped*, de Guadalupe Nettel », démontre qu'Ana naît comme sujet, en acceptant sa part obscure, La Chose (qu'elle finit par tutoyer), et que ce changement de regard porté sur soi se solde par la cécité.

rappelle le stade oral. Cela correspond au discours des marginaux lorsqu'ils parlent de la communauté du métro, sorte de « communauté de désir²² » où l'individu n'a plus sa place et où seul compte l'ensemble indifférencié, dans une forme d'*aphanisis* du sujet qui s'efface par crainte de désirer (Ana évoque son asexualité à la fin du récit). L'évolution particulièrement linéaire du temps du récit suggère que c'est bien la régression d'Ana vers anA qui guide l'ensemble de la trame narrative et de la construction actantielle, comme elle le craignait depuis le début, l'image de la « cave » s'étant actualisée dans la réalité du sous-terrain mexicain (« La Cosa planeaba apoderarse de mi cuerpo y desterrarme al sótano donde yo la había tenido hasta ese momento », 23). La descente finale vers les bas-fonds du métro suit le mouvement du sens de l'origine étymologique de l'hystérique (du grec ancien *hústeros*, le bas, l'inférieur). On peut alors penser que les amnésies, l'évanouissement, la cécité puis la régression finale forment un crescendo de désidentification d'Ana et l'aboutissement du conflit hystérique où la pulsion scopique sexuelle refoulée s'est vengée de l'organe oculaire²³. La scène où Anna s'assoit sur les marches du métro avant de s'y engouffrer définitivement est un écho à la scène de la mort de Diego, et cette communauté des indigents dont l'appel l'enjoint à s'unir est une communauté *fraternelle*, comme s'il s'agissait de rejoindre le frère mort en même temps que La Chose. L'image finale du métro, sous la forme du retour du même wagon, peut s'interpréter comme la répétition typique du trauma. Le temps de « la vie après La Chose » (186) serait plutôt le temps sous l'emprise de La Chose, le temps de La Chose.

36. Cette lecture coexiste avec celle de l'émancipation libératoire, et notamment politique²⁴, et ne prétend pas épuiser le réservoir des interprétations de ce roman fantastique. Le fantasme, scellé par la scène sexuelle finale, est en réalité présent dès le début du roman, comme nous avons tenté de le démontrer. Il peut être interprété, au niveau de la production textuelle, comme l'appréhension de l'écrivaine d'un premier roman, prise

22 J'emprunte cette expression à Jacqueline Schaeffer dans *Le refus du féminin* (1997 ; 212).

23 Au sujet de l'étayage des pulsions sexuelles sur les pulsions d'autoconservation, Sigmund Freud écrit : « Plus est intime la relation qu'un organe doué de cette fonction bilatérale contracte avec l'une des grandes pulsions, plus il se refuse à l'autre » (1973 ; 171). Le roman décrit cette évolution du refoulement de la pulsion scopophile progressivement mis en échec.

24 Pour une lecture politique du roman, voir les articles de Carolyn Wolfenzon et González Carina.

dans les va-et-vient du désir d'écriture. L'ambiguïté du sort du personnage, émancipé ou aliéné, peut ainsi figurer l'ambivalence du sujet écrivain, à la fin du processus d'écriture, entre pulsion narrative libérée et censure intimidante d'y laisser son intime, jouant le conflit psychique du conflit interne sur une autre scène, celle de l'écriture.

3.2. RÉÉCRITURE D'UN INDÉCRIT, CELUI DU « CAS ANNA O. »

37. Ce parcours de l'œuvre posé et éclairé du fantasme inconscient qui constitue l'indécrit de la narratrice, nous pouvons désormais esquisser un autre indécrit, non moins paradoxal, également présent depuis l'absence, également ressortissant à l'inconscient, mais d'un autre type : le processus imaginaire à l'œuvre dans un premier roman, réécrivant un maillon manquant de l'histoire de l'hystérie²⁵ à travers le personnage d'Ana.
38. Ce personnage de fiction est construit par un ensemble de discours, sur l'hystérie et plus spécifiquement sur la cécité comme emblème de la souffrance hystérique, lesquels se sont succédés à travers le temps, notamment depuis la fin du XIX^e siècle, depuis Charcot en passant par Freud et Janet jusqu'à Lacan²⁶. Nous émettons l'hypothèse que, outre les figures mythiques et littéraires de l'aveugle (Di Matteo, 2020 ; 290-294), l'écrivaine Guadalupe Nettel s'empare, consciemment ou non, de discours plus ou moins antagonistes, psychanalytiques et psychiatriques, qui ont construit l'hystérique, cet « enfant magnifique de la psychanalyse » selon Juan-David Nasio, ou la personnalité dissociée, et ce faisant, l'écrivaine parle, indirectement, de son propre imaginaire à l'œuvre en convoquant le processus fantastique par excellence, celui du double, assorti du retour du refoulé par l'intermédiaire de la projection.
39. L'actuelle théorisation du trouble dissociatif de l'identité ou TDI (Binet, 2022) par la psychologie peut trouver une figuration dans le comportement pour le moins étrange d'Ana : la découverte d'une partie dissociée de sa personnalité, des épisodes amnésiques avec de probables passages à l'acte agressifs, une voix qu'elle entend lui dire qu'elle est coupable de la mort de son frère à l'âge de dix ans, un comportement histrionique

25 Voir notamment l'entrée « Hystérie » dans le *Dictionnaire de la psychanalyse* de Roudinesco et Plon (2011 ; 702-710).

26 Les textes majeurs étant : les deux tomes de *L'état mental des hystériques* de Janet, le « Cas Anna O. » de Breuer et Freud, « Le trouble psychogène de la vision » de Freud. Pour une synthèse de cette histoire, voir Juan-David Nasio (2001 ; 199-213).

avec évanouissement (« cuando desperté en la sala de urgencias, mamá me contó que había gritado antes de caer al suelo », 49), une personnalité dissociée entre ce qui s'apparente à une PAN (partie apparemment normale) phobique et une PE (partie émotionnelle) agressive, selon la terminologie du TDI (Van der Hart, Nijenhuis, Steele, 2017), etc. La théorie psychanalytique, et en particulier la structure hystérique, n'est pas en reste pour jeter une lumière sur la construction du personnage central qui observe lui-même, dans sa famille, une « hystérie omniprésente » (« esa histeria omnipresente », 38), notamment chez son père (« carcajada histérica », 45), à l'exception notable de son frère.

40. Ces deux perspectives, qui répondent à deux constructions très différentes²⁷ et qui utilisent différemment le sens du mot « dissociation » (Binet, 2022 ; 13-29) ne recouvrent sans doute pas exactement le même problème psychique. Ana semblerait évoluer soit depuis une dissociation croissante vers une intégration, soit depuis une folie hystérique vers une hystérie de conversion plus ordinaire. Mais nous ne prétendons pas faire de diagnostic sur la santé mentale d'un être de papier. La théorisation du TDI fait du trauma répété dans l'enfance la cause du trouble, dans la suite des travaux de Janet et de la première théorisation des *neurotica* de Freud. Ce dernier a délaissé cette théorie du trauma au profit du fantasme (valant trauma), et c'est dans ce sillage que Lacan a détaillé et prolongé la théorie du fantasme. Nous avons fait le choix d'engager notre réflexion théorique plutôt dans la voie psychanalytique car si le fantasme (valant trauma psychique) est indécrit dans ce roman, il est toutefois déductible à travers les innombrables indices que nous avons souhaité mettre à jour, tandis que le trauma « réel » ne peut être qu'éventuellement supposé et n'est jamais évoqué. Par ailleurs, la structure qui affleure est bien celle de l'hystérie entendue au sens large que lui donne Juan-David Nasio et il semble que Guadalupe Nettel participe, de façon plus ou moins consciente, à une représentation imaginaire de l'hystérie, l'évolution de « l'hôte » dans l'économie narrative pouvant se lire comme une traversée de l'hystérie dans le temps (depuis la dissociation de Janet ou de la grande hystérie, vers la névrose hystérique), à travers ce cas qu'est Ana/anA, rappelant étrangement le « cas Anna O. », fondateur de la psychanalyse.

²⁷ Au sujet des rapports compliqués entre l'héritage de Freud et de celui de Janet parmi les tenants du TDI, on lira Chenivresse et De Luca.

41. Que Guadalupe Nettel ait pensé au « cas Anna O.²⁸ » pour écrire son premier roman n'est pas prouvé, mais la lecture de son deuxième roman, d'inspiration autobiographique, *El cuerpo en que nació* (2011), nous autorise à supposer que cette hypothèse ait quelque fondement. Dans ce deuxième roman qui prend l'allure d'un long monologue analytique, sur le divan, de la narratrice auprès de son analyste, Mme Sazlavski, en plus de revenir sur la particularité de son œil droit, elle parle de son père qui fut un temps psychanalyste et qui détenait les œuvres complètes de Freud et de Lacan (2011 ; 38). Il est également possible que Guadalupe Nettel ait entendu parler du cas « Anna O. » sans l'avoir lu, dans la mesure où il ne s'agit pas d'une réécriture à proprement parler.
42. Dans cette même ligne d'interprétation et avant de revenir à l'hypothèse d'une réécriture du cas « Anna O. », remarquons que le nom qu'Ana donne à son « hôte » est significativement « La Cosa », « La Chose », traduction donnée au concept de *das Ding* proposé initialement par Freud dans *l'Esquisse*, repris et développé par Lacan dans le *Séminaire VII* traitant de *L'éthique de la psychanalyse*. Comme pour le prénom Ana, nous ne pouvons pas avancer de preuve que La Cosa soit directement inspirée du *das Ding* de Freud et de Lacan, mais les rapprochements ne sont pas inintéressants. Freud, dans sa réflexion d'avant la métapsychologie et sa conceptualisation de l'appareil psychique, s'interroge sur la formation du moi, à partir du complexe de perception, au début de l'opération du jugement, et il en arrive à l'idée qu'il y a séparation entre « une partie inassimilable (la chose) et une partie que le moi connaît par sa propre expérience (propriété, activité) (2006 ; 671), entre « une partie constante, incomprise, la chose, et une partie changeante, compréhensible, la propriété ou le mouvement de la chose » (2006 ; 688). La chose de Freud est ainsi cette part inassimilable, constante, incomprise, et ces qualificatifs ne sont pas sans faire penser à La Chose indomptable d'Ana, sa part obscure ou « tache aveugle », que nous avons précédemment interprétée comme une part inconsciente (mal) refoulée de la protagoniste. Lacan reprend la proposition de Freud en faisant de *das Ding* l'objet perdu « en tant qu'Autre absolu du sujet, qu'il s'agit de retrouver » (1986 ; 65), et ce quand bien même il n'a jamais été perdu et ne saurait être atteint, l'inscrivant dans la logique du principe du plaisir. Cette

28 Concernant le cas « Anna O. », on se reportera avec intérêt à Quinodoz et à Bourgeon ainsi qu'à l'entrée qui lui est dédiée dans le *Dictionnaire de la psychanalyse* de Roudinesco et Plon (2011 ; 1121-1129).

distance infranchissable du sujet à *das Ding*, au fondement de la loi de la prohibition de l'inceste, « est justement la condition de la parole » (1986 ; 84). La Chose d'Ana semble dissociée d'elle, mais c'est aussi une part d'elle-même ; et, nous l'avons suggéré, le désir incestuel qu'elle éprouve pour son frère Diego, et qui émane d'un rapport mal réglé au père fuyant et à la mère envahissante, nous invite à considérer que La Chose émerge précisément de cette loi fondamentale (mal établie dans sa famille) de l'interdiction de l'inceste.

43. Nous ne prétendons pas que La Chose d'Ana soit une transposition du concept freudien pas plus que du concept lacanien de *das Ding*, mais il nous a paru que la Chose d'Ana avait quelque ressemblance avec les qualités de ceux-ci. Il nous semble significatif que ce soit dans un premier roman qu'une « Chose » fasse effraction dans la vie de la narratrice et sous l'emprise de laquelle elle s'abîme au moins momentanément, cette altérité indépassable et irréprésentable dont on ne sait si elle l'aliène ou l'émancipe finalement, cet inassimilable dont il s'agit pourtant de dire quelque chose, cet indécrit en somme, condition d'une parole et surgissement, sur le plan de la production romanesque, d'un sujet écrivain.

44. Revenons à l'hypothèse d'une réécriture du cas princeps de la psychanalyse. Dans *Études sur l'hystérie*, publiées en 1895, Breuer et Freud évoquent le cas d'une jeune femme à qui ils donnent le pseudonyme d'Anna O. (prénom de la dernière fille de Freud, célèbre pour avoir pris le flambeau de son père, et née précisément en cette même année 1895). Derrière ce pseudonyme se cache l'identité de Bertha Pappenheim. Celle-ci n'a jamais été auscultée par Freud mais uniquement par Breuer entre juillet 1880 et juin 1882, et donc plus de dix ans avant la rédaction du cas, laquelle a nécessité l'insistance de Freud pour voir le jour, Breuer ayant été personnellement impressionné par le transfert de l'hystérique. Elle y est décrite comme une femme intelligente et douée pour la poésie. Ses symptômes se déclarent lors de la maladie puis à la mort de son père. Sous la plume de Breuer, elle apparaît clivée, paralysée d'un côté, somnambule, avec des troubles de la vision, de la motricité, du langage, à la personnalité dédoublée, et l'une de ses deux moitiés revit un épisode de sa vie de l'hiver précédent. Il n'est pas inintéressant de remarquer que la protagoniste du roman partage son prénom à une consonne près avec le pseudonyme donné à Bertha puisqu'elle se prénomme Ana, dont l'étymologie peut référer au retour en arrière, à la régression que nous avons déjà évoquée. Notons également

qu'Ana voit son prénom en miroir dans les méfaits de sa moitié maléfique, son double inversé, La Chose : Ana/anA pouvant donner comme contraction AnnA. Et ce retour en arrière n'est pas seulement actantiel, il est également rétrospection narrative dans la mesure où Ana, en tant que narratrice, est aussi celle qui porte sa « focale », sa « vision », en arrière. Peut-être Guadalupe Nettel regarde-t-elle également en arrière, dans la direction d'Anna O. pour écrire son roman en réécrivant fictivement et à sa façon une petite partie du cas emblématique de l'hystérie, véritable « scène primitive de la psychanalyse » (Bourgeon, 2008 ; 355).

45. Bertha Pappenheim n'est sans doute pas guérie par Breuer, comme cela a été révélé postérieurement, et son cas a vraisemblablement servi des intérêts propres au développement de la psychanalyse. On sait que Freud et Breuer ont souhaité publier leurs études pour rendre compte de leurs découvertes au moment où les théories de Janet rencontraient un certain écho. Mais ils doivent à cette femme intelligente et sensible des avancées considérables, la méthode cathartique, et l'expression de la « talking cure », et ils ne s'en sont jamais cachés. Son cas est sans doute celui d'une grande hystérique (ou « folie hystérique » selon Jean-Claude Maleval), et le reste de sa vie semble se dérouler plus sereinement, dans une forme de névrose hystérique ordinaire, à l'image d'Ana. Le destin exceptionnel de Bertha Pappenheim postérieur à sa cure, également connu et devenu légendaire, a longtemps été tenu séparé du cas d'Anna O. dans la mesure où c'est Ernest Jones qui a révélé son identité en 1953 dans *La Vie et l'œuvre de Sigmund Freud*. Singulièrement, nous retrouvons des points communs avec l'histoire d'Ana. La cousine de Bertha, Louise Goldschmidt, lui propose de faire la lecture à de jeunes orphelines une heure par jour, de la même façon qu'Ana (dont le problème n'est pas la condition d'orpheline mais la menace de cécité) va faire la lecture aux jeunes aveugles. Bertha Pappenheim va devenir la première assistante sociale allemande et une pionnière du mouvement féministe, s'intéressant au sort des orphelines et des femmes. Elle sera directrice d'un orphelinat juif à Francfort, fondera la Ligue des femmes juives (*Judischer Frauenbund*), s'intéressera aux prostituées, aux délinquantes, aux enfants illégitimes, en un mot aux marginales, chemin amorcé par Ana (avec les marginaux, plutôt que les marginales) dans le roman, depuis le monde obscur du métro mexicain.

46. Ces similitudes ne doivent pas cacher les grandes différences entre Bertha, personne réelle au destin accompli, et Ana, personnage de fiction au

seuil de la vie adulte, le roman ne parlant que de l'amorce du changement d'Ana et de sa traversée du fantasme. Et comme on l'apprendra postérieurement, Bertha n'est sans doute pas véritablement guérie de ses symptômes hystériques par Breuer, ce dont Breuer est conscient au moment de la rédaction du cas ; et il est même parfois remis en question aujourd'hui qu'elle ait été hystérique, Breuer ayant également douté de ce diagnostic. Il semblerait qu'il ait dû interrompre la cure pour des raisons personnelles et de relation transférentielle, et que ce soit dans l'engagement militant féministe que Bertha ait trouvé, par la suite, une forme de sublimation et de dépassement de sa maladie. Bertha a tenu dans l'ombre sa relation à Breuer, refusant que les orphelines sous sa responsabilité soient analysées. Le cas « Anna O. » recèle ainsi une part d'indécrit et une part de fiction, propres au mythe, et cette mythification servira l'intérêt de Freud et de Breuer afin de prouver la validité de leurs thèses et l'antériorité de leurs recherches par rapport à celles de Pierre Janet qui a publié, dès 1892, *L'état mental des hystériques*.

47. Aussi n'est-il pas tout à fait déraisonnable de considérer que l'indécrit de Bertha Pappenheim soit porté par le récit de Guadalupe Nettel qui contribue à réécrire fictivement, en le dissimulant dans les bas-fonds mexicains, c'est-à-dire en le *fantasmant* dans l'obscurité de la cécité, le maillon manquant entre deux moments de la vie de l'Allemande, entre son cas, décrit et partiellement réécrit par deux hommes qui vont inaugurer avec elle les commencements de la psychanalyse, et son destin de femme (hystérique) exceptionnel.

Conclusion

48. L'indécrit textuel de *El huésped*, qui génère le texte comme une matrice, est le fantasme inconscient régissant la construction du personnage d'Ana, mais aussi dans une moindre mesure celle du Cacho et de Marisol. Le fantasme est cette fiction intérieure, et le plus souvent inconsciente, qui interfère dans les relations à l'autre, et qui, lorsqu'elle est surinvestie, peut aboutir à l'*aphanisis* du sujet, la disparition du « sujet qui s'efface et se perd » (Nasio, 2005 ; 98), à l'instar des personnages marginaux du roman et d'Ana en particulier. Le roman dessine ainsi, à qui peut le *voir*, une traversée du fantasme, depuis l'*incipit*, et esquissé par indices tout au long du

récit : répétition de la menace du double ; caractère énigmatique de ce scénario pervers et fantastique ; positions active, passive et témoin, adoptées par un seul et même personnage, la protagoniste Ana ; agression d'une menace de castration oculaire. Puis ce fantasme, tenu dans l'indécrit tout au long du roman, est ébauché sous la forme d'une scène sexuelle à la fin du roman, avec le Cacho, l'autre mutilé, coït vécu par Ana comme une invasion et assorti d'une cécité réelle. L'indécrit textuel concerne également des épisodes particuliers qui ne sont pas intégralement racontés et qui consistent en une ellipse de description, notamment suite aux amnésies et à l'évanouissement d'Ana, mais aussi suite à sa cécité croissante.

49. La cécité, phénomène aboutissant à une forme d'indescriptibilité, figure ainsi la castration imaginaire de l'hystérique, dont l'étymologie grecque *hustera* réfère à la matrice, mais qui, dans le cas de l'écriture et non plus de la diégèse, prend un sens de créativité imaginaire débordante, celle du fantastique. C'est ainsi que ce premier roman, dont tout porte à croire qu'il parle d'un hôte purement imaginaire et fantastique, parle aussi, et peut-être avant tout, fantasmatiquement, du processus de l'écriture d'un premier roman et du surgissement du sujet écrivain, la naissance d'une romancière, mettant ses pas dans une longue tradition trouée d'indécrit. Imaginer et fantasmer le destin du cas *princeps* de la psychanalyse, n'est-ce pas là, peut-être, la revanche d'une écrivaine qui se saisit, consciemment ou non, du maillon manquant de la vie extraordinaire de Bertha Pappenheim, pour en faire une fable mexicaine, à travers la revanche d'une hystérique ? La question reste posée et la réponse n'en est pas moins politique.

Bibliographie

BINET Éric (dir.), *Évaluer et prendre en charge le trouble dissociatif de l'identité*, Malakoff, Dunod, 2022.

BOURGEON Dominique, « Anna O. : de la cure psychanalytique au don de soi », *Revue du MAUSS* (en ligne), n° 31, 2008/1, p. 353-364. <https://doi.org/10.3917/rdm.031.0353> (consulté le 10/11/2023).

CARREAU-RIZZETTO Marie-Claude, « Le fantasme de castration et les personnalités limites », *Cliniques méditerranéennes* (en ligne), n° 68,

P. LAURENT, « Tache aveugle dans *El huésped* de Guadalupe Nettel »

2003/2, p. 219-232. <https://doi.org/10.3917/cm.068.0219> (consulté le 10/11/2023).

CHENIVESSE Pierre, DE LUCA Manuella, « De l'hystérie aiguë au trouble dissociatif de l'identité », *Perspectives Psy*, volume 48, n° 2, avril-juin 2009, p. 139-148.

DENIS Paul, « Sous le regard de Freud », *Communications* (en ligne), n° 75, Le sens du regard, 2004, p. 171-178. <https://doi.org/10.3406/comm.2004.2149> (consulté le 10/11/2023).

DI MATTEO Angela, « Cuerpo tomado: sujetos a-normales y refracciones fantásticas en *El huésped* de Guadalupe Nettel », *Artifara* (en ligne), n° 20.1, enero-julio 2020, p. 289-299. <http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3139>. (consulté le 10/11/2023).

FERRERO CARDENAS Inés, « Geografía en el cuerpo: el otro yo en *El Huésped*, de Guadalupe Nettel », *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, n° 41, abril-junio 2009, p. 55-62.

FREUD Sigmund, *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1973.

_____, « Projet d'une psychologie », *Lettres à Wilhelm Fliess 1887-1904*, Paris, PUF, 2006, p. 593-693.

_____, *L'analyse finie et l'analyse infinie, suivi de Constructions dans l'analyse*, Paris, PUF, 2019.

FREUD Sigmund, BREUER Joseph, *Études sur l'hystérie*, Paris, PUF, 2002.

GONZÁLEZ Carina, « La potencia de los cuerpos corrompidos: *El huesped* como bildungs político », *Hispanófila* (en ligne), n° 174, junio 2015, p. 97-115. <https://doi.org/10.1353/hsf.2015.0005> (consulté le 10/11/2023).

JANET Pierre, *État mental des hystériques : les stigmates mentaux*, Paris, Rueff, 1892.

_____, *État mental des hystériques : les accidents mentaux*, Paris, Rueff et Cie, 1894.

LACAN Jacques, *Le séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986.

MALEVAL Jean-Claude, *Folies hystériques et psychoses dissociatives*, Paris, Payot, 1981.

NASIO Juan-David, *L'Hystérie ou l'enfant magnifique de la psychanalyse*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2001.

_____, *Le Fantasme. Le plaisir de lire Lacan*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2005.

_____, *L'Œdipe. Le concept le plus crucial de la psychanalyse*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2012.

NETTEL Guadalupe, *El huésped*, Barcelona, Anagrama, 2006.

_____, « Le roman mexicain en proie à la violence », *Critique*, n° 742, mars 2009, p. 190-200.

_____, *El cuerpo en que nació*, Barcelona, Anagrama, 2011.

PICOT Jean-Pierre, « Dynamique et répétitivité dans les *Mille et une Nuits* ou les *Sept Voyages de Sindbad le Marin* ont-ils un "sens" ? », *Littératures*, n° 23, automne 1990, p. 33-46.

QUINODOZ Jean-Michel, « Études sur l'hystérie, S. Freud et J. Breuer (1895d) », *Lire Freud*, Paris, PUF, 2004, p. 21-34.

RANK Otto, « Le double », *Don Juan précédé de Le Double*, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2020, p. 9-141.

ROUDINESCO Élisabeth, PLON Michel, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 2011.

SCHAEFFER Jacqueline, *Le refus du féminin*, Paris, PUF, 1997.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

P. LAURENT, « Tache aveugle dans *El huésped* de Guadalupe Nettel »

VAN DER HART Onno, NIJENHUIS Ellert R. S., STEELE Kathy, *Le soi hanté. Dissociation structurelle et traitement de la traumatisation chronique*, Louvain-la-neuve, De Boeck Supérieur, 2017.

WOLFENZON Carolyn, « El fantasma que nos habita: *El huésped* y *El cuerpo en que nací* de Guadalupe Nettel como espejo político de México », *Latin American Literary Review*, volume 44, n° 88, 2017, p. 41-50. <https://doi.org/10.26824/lalr.23> (consulté le 10/11/2023).