

---

## Introduction<sup>1</sup>

Margaret GILLESPIE

---

L'opposition sphère publique / sphère privée repose traditionnellement sur la division de la société en termes d'identité sexuée, offrant aux hommes l'espace ouvert du politique, du champ de l'action, alors que les femmes se voient le plus souvent reléguées dans la sphère domestique de l'intime et du recueillement symbolisée par la maison. Le présent volume se propose d'étudier à travers les différentes productions culturelles que sont la poésie, la peinture, le roman, le récit de voyage, ou encore le livre de cuisine, les stratégies idéologiques et discursives qui ont contribué — et qui pour certaines d'entre elles continuent toujours — à maintenir en place cette opposition. Nous nous interrogerons sur la négociation, par les femmes comme par les hommes, de cette dichotomie à travers l'intériorisation, le contournement, le rejet, le dépassement ou encore la transgression.

Les textes réunis ici s'intéressent aux lieux, tant physiques que symboliques, où se joue la négociation des équilibres entre hommes et femmes, entre le féminin et le masculin : le corps qu'il soit approprié ou enfermé, le corps comme territoire du soi ; le corps en tant qu'espace de mise en scène identitaire ; le corps, enjeu de pouvoir, espace d'expression et d'affirmation de soi. Habitée, la maison représente le symbolique identitaire du « chez soi », l'abri, mais aussi l'espace du couple et du familial. Le pays, espace identitaire collectif où l'expérience individuelle se heurte à des valeurs normatives, demeure toutefois un espace d'élaboration de mythologies communes.

Fruit d'une journée d'étude sur les espaces de construction de l'identité sexuée qui s'est tenue à l'Université de Franche-Comté en mars 2011, et d'un appel à

---

<sup>1</sup> Comment citer cet article : Référence électronique : Margaret Gillespie, « Introduction », p. 7-17, e-CRIT3224 [en ligne], 5, 2013, mis en ligne le 3/9/2013. URL : <http://e-crit3224.univ-fcomte.fr> Tous droits réservés.

contribution, ce recueil s'articule en trois volets thématiques qui traitent d'époques et d'aires géographiques variées allant de la fin du XVIII à la fin du XX siècles.

### **Femmes en mouvement/ genre et déplacement**

Comme le souligne Juliette Dorotte « The man walks : genre, mobilité et volonté dans *Ormond* de Charles Brockden Brown (1799) », article qui ouvre ce recueil, la conception culturelle dominante au XVIIIème siècle en Europe et en Amérique marque clairement la distinction entre une féminité passive et domestique et une masculinité active et publique. Une dissociation « innée » des sexes selon leur degré de mobilité fut d'abord énoncée en Europe, notamment par Rousseau et s'est ensuite répandue vers la fin du siècle en Amérique. Cette répartition conservatrice des rôles et des espaces trouve un écho dans maints romans de cette période des deux côtés de l'Atlantique ; les plus populaires, souvent appelés romans « sentimentaux » ou « de séduction » — J. Dorotte cite en exemple *Charlotte Temple : A Tale of Truth* de Susanna Rowson (1791) —, construisent leurs personnages en conformité avec cette opposition du genre.

Toutefois, certaines œuvres fictionnelles s'en démarquent et offrent une représentation originale des deux sexes telles *Ormond ; The Secret Witness*, roman injustement méconnu de l'Américain Charles Brockden Brown qui met en scène des femmes indépendantes et dotées d'une volonté certaine : éduquées, intelligentes, courageuses, elles subsistent par leurs propres moyens en faisant face à de multiples dangers. Bien que les critiques littéraires semblent s'accorder à lire dans *Ormond* « un simple transfert de valeurs essentiellement masculines sur des personnages féminins », J. Dorotte s'attache à y déceler « une entreprise d'exploration et de subversion du schéma conservateur de mobilité genrée » dont un des buts principaux serait de présenter le mouvement, le déplacement, comme un phénomène neutre.

L'exemple de la narratrice, Sophia Courtland — dont le nom même suggère qu'elle courtise l'espace — est à ce titre particulièrement révélateur : des trois protagonistes, c'est cette femme mariée — la plus pieuse et morale —, qui se déplace seule, n'hésite pas à laisser son époux en Europe pour retrouver sa camarade d'enfance en Amérique sans jamais remettre en question son comportement, a priori répréhensible pour l'époque. A contrario, le déplacement chez les personnages masculins est présenté comme dysfonctionnel : ils sont dotés de caractéristiques

mobiles « traditionnellement » attribuées aux femmes, à savoir passivité, déplacement forcé, errance, ou encore immobilité imposée.

Selon J. Dorotte, c'est en mettant en cause un des principes de l'opposition traditionnelle des sexes, à savoir la « mobilité genrée », que C.B. Brown souligne la grande incohérence de cette distinction prétendument innée. Si le mouvement est un phénomène neutre, qui peut s'acquérir ou se perdre, la notion d'une séparation des sexes selon ce critère relève de l'idéologie pure : il est donc absurde et illogique de contraindre la femme à l'immobilité. Glorifiant la puissance du déplacement en mettant l'accent sur le caractère mortifère de la passivité, l'auteur va jusqu'à présenter la mobilité comme droit fondamental de tout être, quel que soit son sexe.

Les récits de voyageuses germanophones des XIXe et XXe siècles qui font l'objet du deuxième article du recueil, témoignent également de la liberté intellectuelle, corporelle et identitaire qui s'offrent à celles qui, selon la célèbre formule de Madame de Sévigné<sup>2</sup>, osent « remuer leurs os », et partent à la découverte de nouveaux horizons loin du mari, de la maison et du pays natal. Triple émancipation que de s'approprier par soi-même cette mobilité jusqu'alors réservée à la gent masculine dans une société qui veut limiter l'espace des femmes à la sphère domestique, et les inféoder à la présence d'un homme. Mais cet acte de rupture avec les normes du genre alors en vigueur, bien qu'audacieux, n'est néanmoins pas dépourvu de contradictions : paradoxes que Richard Parisot se propose d'explorer en compagnie d'illustres voyageuses, dont les Autrichiennes Ida Pfeiffer (1797-1858) et Bertha Eckstein Diener (1874-1948) ou encore la Suisseuse Annemarie Schwarzenbach (1908-1942).

Dignes héritières des Lumières, issues d'une culture occidentale qui « croit en la connaissance par l'observation comme elle croit en la supériorité de ses valeurs », ces voyageuses de la première moitié du XIXe siècle, embarquées tout comme leurs pairs masculins dans la « dynamique générale de l'expansion des connaissances », partent explorer d'autres mondes. Cette expérience fera l'objet de récits souvent savants à leur retour en Europe. On citera à cet égard les écrits d'Ida Pfeiffer dont la pertinence des remarques scientifiques témoigne de l'aptitude des femmes à rapporter des savoirs, contrairement à ce que d'aucuns croient à cette époque. Mais les textes de

---

<sup>2</sup> « Il ne faut point remuer ses vieux os, surtout les femmes, à moins que d'être ambassadrice ». Marie de Rabutin-Chantal Sévigné, *Lettres de madame de Sévigné, de sa famille, et de ses amis*, Tome 10, Paris, Dalibon, 1823, p. 180.

Pfeiffer et d'autres ne se démarqueront pas plus de ceux des autres voyageurs pour la vision étroite, occidentalisée de l'altérité dont ils font preuve. Il faudra attendre Annemarie Schwarzenbach au XXe siècle, en quête d'éloignement de ce qu'elle nomme son « éducation mortifère » et, personnalité « intérieurement distante à elle-même » comme le souligne R. Parisot, avant de pouvoir poser sur l'autre un regard qui commence à se libérer de l'eurocentrisme.

La représentation de l'autre et l'interrelation entre genre et déplacement se trouvent également au cœur des préoccupations de l'article suivant proposé par Amélie Dochy, « *Evicted*, ou les expulsions de fermiers irlandais par Elizabeth Thompson Butler : Maison, identité et genre ». Tout comme les voyageuses de langue allemande et les trois protagonistes féminins d'*Ormand*, le parcours de E.T. Butler (1846-1933), peut être aisément qualifié de singulier. Comptant parmi les rares artistes femmes réussissant à s'imposer dans ce haut lieu de l'establishment britannique très masculin qu'est la Royal Academy of Arts, l'Écossaise voit son tableau *Calling the Roll after an Engagement, Crimea* (1874) accroché dans la salle principale du bâtiment ; la toile rencontre un vif succès auprès du public qui se rue à l'exposition pour l'admirer. Butler est également une des seules artistes femmes à recevoir de l'État des commandes pour représenter les différentes guerres britanniques — une thématique, faut-il le rappeler, à forte connotation masculine.

Pourtant, à l'encontre de la valeur positive qu'elle se voit attribuée respectivement par J. Dorotte et R. Parisot, la mobilité n'est guère synonyme d'émancipation féminine dans le tableau *Evicted*. Le foyer n'est aucunement l'espace maudit d'enfermement de la femme soumise, mais un havre de quiétude, une armure qui protège contre les vicissitudes du monde extérieur : « le lieu de l'intime où chacun peut se réfugier afin de se retrouver, de penser librement [...] centre immuable autour duquel la vie gravite » ; son absence symbolise la destruction d'une existence toute entière. Il est ici question de dénoncer les expulsions massives des fermiers irlandais, organisées par les propriétaires terriens dès les années 1850 et dont l'artiste peintre — mariée à un officier britannique d'origine irlandaise —, a été le témoin. Le tableau représente une paysanne chassée de sa ferme que la *Royal Irish Constabulary* vient de brûler. Cette femme, ayant valeur de modèle, incarne à la fois la population paysanne persécutée et Erin, personnification de la nation irlandaise. En outre, l'œuvre témoigne de l'engagement d'une femme artiste qui n'hésite pas à

renoncer à l'approbation publique pour s'indigner contre la politique de son propre gouvernement envers sa plus ancienne colonie.

### **Intérieurs, intériorité, recueillement**

Selon Jean-Loup Korzilius, dont l'article « Femmes, couleurs et leurs espaces dans l'œuvre de Matisse » ouvre le premier chapitre du deuxième volet de ce recueil, la réception de cette « fine fleur » de la peinture française s'est longtemps limitée à une reconnaissance de ses qualités purement formelles, fruit d'un savant mélange d'audace et de bienséance. Les critiques se complaisent à voir dans la vie bourgeoise et éminemment rangée de l'artiste l'harmonie de son style plastique dont cette vie tout en retenue et ordonnée ne serait alors que la manifestation quotidienne. Lorsque les critiques constatent la récurrence de certains thèmes, comme celui de la femme dans un intérieur, ce n'est que pour mieux les reléguer au second plan : jugés classiques et même fades, ces sujets ne présentent d'intérêt que dans une transposition picturale, alors qu'ils sont sublimés dans un acte esthétique d'une grande créativité.

Comme l'on pouvait s'y attendre, l'arrivée dans les années soixante-dix de la critique féministe en histoire de l'art change la donne, suscitant des questionnements autrement plus hardis de la représentation de la femme dans l'œuvre de Matisse ; la relation entre le peintre et son modèle est également revisitée dans ces nouvelles interprétations d'inspiration principalement biographique. Cependant, comme le souligne J-L. Korzilius, la critique féministe ne fait toujours pas la liaison entre l'espace pictural et son mode de représentation : « aplats de couleurs et images de femmes continuent à être perçus comme deux entités sans lien réciproque significatif ». Or, à la lumière de ce que l'on sait sur les conditions de production de l'œuvre du peintre et grâce à une écoute attentive de ses propos sur son procédé esthétique, l'existence de rapports étroits entre le fond et la forme dans toute leur pertinence et complexité est confirmée.

Écrits et interviews de Matisse révèlent la prééminence du sensuel et de l'affectif dans sa démarche artistique, alors qu'une critique trop attachée aux motivations exclusivement formelles les laissait de côté. La surabondance chez le peintre de termes tels que « sensation », « émotion », « sentiment » ou « expression » est, à ce titre, particulièrement éclairante. Captivé, Matisse semble l'être, tant par la femme modèle dont il prétend « se rend[re] l'esclave », que par tel ton chromatique qui le séduit à son insu. En effet, les relations liant l'artiste à la couleur et l'artiste à

son modèle, s'articulent l'une comme l'autre selon un scénario identique, dans lequel le peintre s'attribue le rôle du sujet conquis et soumis devant la beauté qu'il appréhende. Ce « schéma de séduction » à rebours qui laisse l'artiste masculin comme ensorcelé, apparemment sans aucune défense, se révèle pourtant plus complexe dans la réalité. La séance de pose chez Matisse, nous rappelle J-L. Korzilius, donne lieu à une dynamique toute autre, voire diamétralement opposée : « Le modèle féminin est [...] lié à ou intégré dans une intériorité spatiale, en l'occurrence l'atelier du peintre [...] le mobilier et tous les objets présents sont parties prenantes de cette mise en scène privée *régit par l'artiste* ». De même, le peintre dit de la couleur qu'elle « n'atteint sa pleine expression que lorsqu'elle est organisée, lorsqu'elle correspond à l'intensité de l'émotion de l'artiste ».

Que Matisse joue le rôle du sujet-qui-subit ou du sujet-qui-agit, on constatera toujours chez le peintre la même similitude des rapports à la femme et à la couleur. Une telle réciprocité laisse à penser que « la couleur est appréhendée comme une présence féminine, elle est en quelque sorte féminisée, car la sensorialité du phénomène chromatique se trouve implicitement et étroitement chargée de la dimension féminine qui provient du modèle ». Aussi et à l'instar d'autres artistes tels que Philipp Otto Runge, Eugène Delacroix, Edouard Manet, Juan Mirò, Willem de Kooning ou encore Max Ernst, est-il permis de voir chez Matisse une volonté certaine d'assujettir les effets d'une féminité dédoublée, dont « l'assignation spatiale » serait l'avatar pictural du fantasme de la domination masculine.

L'interrelation entre corps, espace et acte créatif reste au cœur des préoccupations de l'article suivant, intitulé « Du toit au moi, un *poème-maison* pour rentrer chez soi dans la poésie d'Elizabeth Bishop ». Marie Mas, s'intéresse à la thématique fondamentale dans l'œuvre de la poétesse américaine E. Bishop (1911-1979) de l'enjeu de la maison et de son rapport avec le corps et le texte.

La critique littéraire analyse le besoin viscéral chez Bishop de retrouver et refonder un foyer comme l'expression d'une enfance marquée par d'inexorables déplacements, où maison comme mère font défaut. Si bien que pour cette nomade malgré elle, la quête tant acharnée qu'illusoire de la maison idéale, voire de la matrice originelle, constitue le moteur principal de l'écriture — « son origine et son but » nous dit M. Mas. En effet, qu'elle soit source de quiétude (« Song for the rainy season »), de refuge (« Electrical Storm »), anxiogène (« Sestina »), lieu de vie ou d'enfermement (Visit to St Elizabeth's), ou encore source d'aliénation (« The Man-

Moth »), la maison représente un fonds thématique riche où Bishop ne cesse de puiser son inspiration et à l'aune duquel, elle cherche à se construire une identité propre. Mais comme M. Mas le souligne, la figure de la maison s'impose également dans son œuvre comme métaphore du processus de création artistique, lieu privilégié de la mise en scène de l'acte d'écriture : « it was more like an *idea* of a house than a real one », explique le poète-narrateur du poème en prose « The Sea and its Shore » ; dans « Sestina » l'enfant « *draws another inscrutable house* ». Par ailleurs, la maison constitue un élément structurant du tissu prosodique : la rigueur de la forme du poème « Sestina », en parfaite adéquation avec l'ambiance carcérale de la maison natale qu'il décrit, ou encore l'utilisation de la ponctuation et de l'enjambement pour masquer la douleur éprouvée par le narrateur après la perte de sa maison et de la montre de sa mère dans « One Art », sont à ce titre exemplaires.

### **Femme, nation, identité : le corps révolté**

Pour Hélène Le Dantec-Lowry la cuisine est à la fois un espace physique et un espace socio-culturel où s'articule la répartition genrée des activités culinaires : cet espace à forte connotation féminine trouve sa représentation textuelle principale dans la littérature culinaire (livres de cuisine, magazines spécialisés ou cahiers de recette). Dans son article intitulé « Livres de cuisine aux États-Unis : discours sur les femmes et la nation. De la ménagère à la 'militante' », H. Le Dantec-Lowry étudie comment, depuis la fin du XIXe siècle, les livres de cuisine participent non seulement de la construction de la féminité, et par extension de la masculinité, mais aussi du discours sur l'identité nationale.

L'auteure s'intéresse tout particulièrement aux ouvrages publiés dans l'après-guerre. Ceux-ci reprennent en grande partie les préoccupations déjà articulées dans les guides culinaires qui apparaissent au tournant du XXe siècle : le livre de cuisine des années 50 s'inscrit clairement dans la lignée de ses prédécesseurs qui ont été publiés à une époque charnière, où les produits alimentaires élaborés par l'industrie font leur entrée dans les cuisines américaines et au moment où le « culte de la domesticité » qui lie femme, foyer et nation, fait de la maison le lieu naturellement propice à l'épanouissement de la femme.

Les décennies suivant la Seconde Guerre mondiale voit la littérature culinaire prendre un nouvel essor, à l'aune de l'expansion des banlieues où viennent s'installer massivement les couches moyennes et supérieures de la société blanche américaine. Médias et publicitaires prolongent l'idéologie genrée véhiculée par le politique, en

magnifiant le retour en masse des femmes à la maison où elles peuvent se consacrer pleinement à leur mission d'éduquer et de nourrir leur progéniture, qui sera l'avenir proche de la nation.

Véritable instrument de construction sociale et culturelle, la littérature culinaire participe pleinement à l'expansion des grandes valeurs idéologiques alors en vigueur, qui s'articulent autour d'un projet de normalisation des rôles genrés selon une conception particulièrement étroite et traditionnelle de la différence sexuelle, accompagnée d'une survalorisation du capitalisme de consommation. De fait, qu'elle participe ou non à la vie active, la population féminine contribue de manière significative à soutenir l'économie de la nation : d'une part, en équipant les maisons des derniers appareils ménagers, fleurons de l'industrie américaine, et d'autre part, en achetant les produits manufacturés élaborés par l'industrie agro-alimentaire (surgelés, boîtes de conserve et préparations rapides). Aussi le mode de vie des banlieues blanches des classes moyennes — avec au centre de la maison la parfaite ménagère — s'érige-t-il en modèle-synecdoque de la nation, en totale opposition avec le collectivisme soviétique.

À la fin des années 60, l'arrivée des mouvements de contestation politique et de la contre culture sonne le glas de la suprématie de cette vision étriquée de la société américaine. Déjà, en 1963 la publication de *The Feminine Mystique* de Betty Freidan — texte fondateur de la deuxième vague du féminisme —, avait exhorté les femmes à abandonner cuisine et foyer pour rejoindre la vie active. Sous l'influence d'un féminisme « libéral » ou « radical », l'image normative et figée de l'Américaine exclusivement dévouée à sa famille est remise en cause ; quitter sa cuisine devient un acte politique en soi et la littérature culinaire devient, à son tour, militante. À l'image de la marginalisation des minorités ethno- raciales et des classes les plus pauvres dans le récit historique sur les États-Unis, les voix féministes des années 70 dénoncent l'omission des plats issus des cuisines de ces mêmes minorités, dans le patrimoine culinaire national. Une prise de conscience des maux du capitalisme et de l'impérialisme américains émerge et l'on s'inquiète de l'exploitation intensive des ressources naturelles par l'industrie agro-alimentaire américaine et sur les inégalités économiques entre les différentes couches de la population. Ce parti pris se traduit par l'engouement dans ces années pour les produits naturels, qu'on nomme aujourd'hui « biologiques ». Dès lors ce que l'on mange, par qui et comment, deviennent des questions éminemment politiques.



Les livres de cuisine d'aujourd'hui s'inscrivent dans le sillage des bouleversements politico-culturels des années 70. Ils ne s'adressent plus aux seules femmes et se déclinent en ouvrages très variés qui rendent compte de la diversité racio-ethnique et socio-économique de la population américaine. Toutefois, force est de constater, comme le souligne H. Le Dantec-Lowry, qu'« au milieu de la profusion d'ouvrages publiés chaque année, on trouve malgré tout encore de nombreux livres associant la cuisine aux femmes, même lorsqu'elles ont un emploi rémunéré, et vantant des produits manufacturés ».

L'article de Macarena García-Avello « The Angel Of The House Revisited In Richard Yates' *Revolutionary Road* » traite également de la période de l'après-guerre aux États-Unis et plus particulièrement des années qui précèdent immédiatement la publication de *The Feminine Mystique* de Betty Freidan en 1963. Le regain triomphant du culte de la domesticité féminine avait eu comme effet de reléguer à nouveau les femmes à la sphère privée et de permettre aux hommes, de retour de la guerre, de regagner de plein droit l'espace public. L'étude de Freidan, texte fondateur de la deuxième vague du féminisme, représente selon sa propre formule la première articulation claire et raisonnée de ce qui n'avait été jusqu'alors qu'un « désespoir muet » : le sentiment de frustration, massif mais atomisé, d'une population féminine qui se trouve alors cantonnée à la maison.

Macarena García-Avello soutient la thèse selon laquelle la littérature, toujours pionnière, a le pouvoir d'exprimer ce qui n'a pas encore été pensé dans le discours social dominant. *Revolutionary Road* (1961), roman dont la thématique est le « désespoir » profond ressenti par April, jeune ménagère d'une banlieue chic ; la trame principal du récit met en texte les aspirations que celle-ci entretient en vue de s'affranchir du carcan domestique dont elle se sent prisonnière : devenir comédienne, quitter son pays et enfin prendre le contrôle de son propre corps.

Exemple réussi du genre réaliste dans sa dénonciation de la répartition genrée de l'espace, *Revolutionary Road* a également valeur d'allégorie. Aussi l'emploi d'une voix narrative qui privilégie le point de vue du mari, l'utilisation de l'humour et de l'ironie pour souligner la frustration qu'éprouve la protagoniste et pour finir sa mort hautement symbolique, alors qu'elle tente d'avorter, sont-elles autant de stratégies discursives mises en œuvre par Yates pour condamner les méfaits de l'idéologie patriarcale dominante.

Nous restons sur le continent américain pour l'article qui clôt ce recueil, proposé par Pauline Carvalho et intitulé « Cubaines : de corps et d'esprit. Analyse de *Cher Premier amour* de Zoé Valdés ». Valdés, auteure cubaine résidant actuellement à Paris, est une voix importante de la littérature féminine sud-américaine contemporaine. Dans son étude, P. Carvalho s'attache à montrer comment ce roman, publié en 1999, représente pour l'auteure exilée, non seulement une tentative de perpétuer la mémoire de son pays natal, mais aussi un moyen de représenter la condition féminine sous la dictature castriste. Partant de la définition de Michel Foucault selon laquelle les relations au corps sont intrinsèquement liées aux schémas de pouvoir, P. Carvalho nous invite à lire le corps féminin comme lieu d'oppression, de combat et de souffrance mais aussi, de façon plus positive, comme site potentiel de libération et de guérison.

La notion de l'exil, et de surcroît d'exil intérieur — « el insilio » en espagnol — se trouve au cœur des préoccupations de *Cher premier amour* et elle fonctionne comme un des principaux moteurs narratifs. Ainsi Danaé, la protagoniste, souffre-t-elle d'un sentiment d'aliénation profond aussi bien dans l'espace privé de la maison où le machisme fait loi que dans l'espace public, lieu d'exercice de la politique totalitaire. « Éteinte » dans son rôle d'épouse et de mère au foyer, Danaé se sent « chosifiée », réduite à un joli objet fonctionnel ; son corps ne lui appartient plus et son identité propre est en « voie de putréfaction ». Parallèlement, afin d'interdire tout sentiment égoïste et d'inculquer au peuple les valeurs de la révolution, le régime totalitaire de Fidel Castro impose aux citoyens — parmi lesquels se trouvent Danaé —, de s'engager dans des activités d'intérêt général. Il s'agit pour elle d'effectuer quarante-cinq jours de travaux forcés, afin de pouvoir accéder aux études supérieures. Cette expérience se traduit également par l'anéantissement corporel et identitaire de la femme : « Elle avait les yeux mi-clos, les lèvres desséchées et toutes gercées, les dents jaunâtres qui semblaient fondues dans une bave qui les faisait paraître uniformes comme un dentier en plastique ».

Comme le souligne P. Carvalho, la romancière, en contrepoint à tous ces douloureux travaux, propose l'expérience homosexuelle féminine comme mode d'affranchissement. Et de fait, c'est pour rejoindre son amoureuse de jeunesse que la protagoniste quitte le domicile conjugal. Cette relation, tout en réciprocité, d'une grande sensualité et d'un naturel certain, semble diamétralement opposée à la vie de sacrifices et de soumissions que Danaé a abandonnée. Sa fugue est en outre un acte hautement subversif dans un pays où l'homosexualité, qualifiée de maladie mentale,

est sévèrement réprimée. Sombre réalité que l'une des deux versions de l'histoire illustre parfaitement : après être rentrée chez elle et avoir avoué son amour pour une femme, Danaé se fait arracher l'œil par son mari furieux et se retrouve internée dans un hôpital psychiatrique.

La représentation de l'homosexualité dans ce roman imprégné de réalisme magique a une valeur universelle, voire mythologique, à l'image du nom de l'amante métisse de Danaé : Terre Fortune Monde. Aussi, métaphore de la communion spirituelle avec un monde idyllique, naturel et précolonial, l'homosexualité permet-elle d'imaginer une nouvelle Cuba. Il s'agit non seulement d'offrir le bonheur au couple Danaé et Terre Fortune Monde, mais aussi de figurer la renaissance de tout un pays, libéré du double carcan du machisme et de dictature communiste comme on peut le lire dans la seconde version de la fin :

Assez de bain de sang ! Ai-je ordonné. Assez d'injustice contre les innocents ! Que les témoins entrent, laissez passer, laissez entrer les témoins ! Les témoins authentiques, pas les témoins soudoyés ! Les traîtres, assez ! Maintenant, c'est au tour des victimes de parler ! [...] Elles furent acclamées comme des héroïnes.