

# « Cuando una menos lo espera se aparece »: l'écriture expectative dans *Papi* de Rita Indiana Hernández

Juanita Cifuentes-Louault

Membre de l'ILCEA4, Université Grenoble Alpes

**Résumé :** Le deuxième roman de l'écrivaine dominicaine Rita Indiana Hernández (1977), *Papi* (2005), confère une place centrale à l'archétype paternel. La narratrice, une petite fille de huit ans, aperçoit, fantasme et idolâtre son père. L'attente, les retrouvailles, la séparation et la disparition composent le rythme oscillatoire et fébrile du roman. C'est pourquoi il est intéressant d'étudier le roman à la lumière de l'oscillation *encuentro(s) / desencuentro(s)* entendue comme un va-et-vient entre la relation et la dislocation. Cette oscillation permanente entre point de contact et distance se cristallise à plusieurs niveaux : celui de la filiation, des inégalités sociales de la culture et de l'identité et des rapports hommes/femmes.

**Mots-clés :** Rita Indiana Hernández, écriture expectative, filiation, identité.

**Abstract:** The second novel of the Dominican writer Rita Indiana Hernández (1977), *Papi* (2005), gives a central place to paternal archetype. The narrator, a girl of eight years, saw, fantasy and idolizes his father. The wait, the reunion, separation and disappeared up the oscillatory and feverish pace of the novel. This is why it is interesting to study the novel in light of the oscillation «*encuentro(s) / desencuentro(s)*» understood as a back-and-forth between the relationship and the dislocation. This constant oscillation between the contact point and distance crystallizes several levels: affiliation, social inequalities of culture and identity and male / female relationships.

**Keywords:** Rita Indiana Hernández, expectant writing, filiation, identity.

Rita Indiana Hernández (Saint-Domingue, 1977) est l'une des figures les plus importantes de la littérature dominicaine actuelle. Son œuvre est polymorphe et explore aussi bien le terrain de la performance artistique, de la musique<sup>1</sup> que de la littérature. Cette dernière occupe une place privilégiée au sein de son activité créative, qui est abondante et suscite de plus en plus l'intérêt des universitaires<sup>2</sup>. Elle a publié deux recueils de nouvelles (*Rumiantes* en 1998 puis *Ciencia succión* en 2002) ainsi que deux romans (*La estrategia de chochueca* en 2000, puis *Papi* en 2005). Son dernier roman, *Papi*, que nous proposons d'étudier dans le présent article, reprend le motif classique de la figure du père en littérature et s'inspire d'éléments autobiographiques<sup>3</sup>. La mort de son père dans le Bronx constitue, pour l'auteure, un événement marquant et un moteur fictionnel :

La muerte de mi padre, asesinado en el Bronx cuando yo tenía 12 años, fue determinante. Es el evento que necesita ser abordado. El texto es a veces la sepultura que se le da a un cuerpo que apesta<sup>4</sup>.

L'archétype paternel est omniprésent à travers la voix et le regard de la narratrice, une petite fille de huit ans. Elle aperçoit, idolâtre, attend et fantasme son père. L'oscillation permanente entre l'attente – alimentée par l'absence – et des épisodes de réunions où les frontières entre l'imaginaire et le réel s'effacent, justifie une lecture du roman sous le prisme *encuentros/desencuentros*. L'objectif de cet article est d'interroger le mode de fonctionnement de ce dispositif oscillatoire au sein du roman.

<sup>1</sup> En 2009, le projet musical *Rita Indiana y sus Misterios*, mélange de culture populaire dominicaine et de « performance artistique », voit le jour et lui donne une grande visibilité en Amérique latine et en Espagne. Mais elle décide de quitter la scène et de revenir à la littérature.

<sup>2</sup> Voir notamment les travaux de Juan Duchesne-Winter (Université de Pittsburgh) et Rita De Maeseneer (Université d'Anvers), dont certains apports ont été mobilisés pour le présent article (cf. infra).

<sup>3</sup> HERNÁNDEZ, Rita Indiana, *Papi*, Cáceres, Editorial Periférica, 2011.

<sup>4</sup> *El Tiempo* (Colombia), «Rita Indiana, una escritora con 'paranoia' fantástica del Caribe» (entrevista con Carolina Venegas), 2/05/2015. Article en ligne : <http://www.eltiempo.com/entretenimiento/musica-y-libros/feria-del-libro-entrevista-a-la-escritora-rita-indiana/15671317> (consulté le 29/09/2016).

Quelles tensions met-il en place et que disent-elles ? J'aborderai cela à partir de deux couples antagoniques : celui de l'absence/présence et celui de la fusion/dislocation qui mène vers une quête identitaire.

## Absence/Présence

### Omniprésence et omnipuissance

Le roman s'ouvre sur l'image d'un père anonyme, désigné par le substantif familier à connotation affective « papi ». Le nom du père laisse place à une appellation diminutive qui peut être lue comme une critique de la structure patriarcale :

Esta inversión minusculizante de la mayúscula divina y patriarcal designa la desacralización propia de la sociedad espectacular moderna. La *p* minúscula, sumada al diminutivo papi, emasculan claramente a la gran *P* patriarcal<sup>5</sup>.

Le père, comparé à Jason, – un personnage iconique du cinéma d'horreur américain – apparaît comme une sorte de super-héros terrifiant, alliant à la fois une puissance destructrice et une force indestructible :

Papi es como Jason, el de *Viernes trece*. O como Freddy Krueger. Más como Jason que como Freddy Krueger. Cuando una menos se lo espera se aparece. Yo a veces hasta oigo la musiquita de terror y me pongo muy contenta porque sé que puede ser él que viene por ahí.<sup>6</sup>

Le père est pure apparition, car «*la venida de papi siempre se da en la forma de su ida*<sup>7</sup>». Cette figure fantomatique installe un rapport particulier au temps : l'attente qu'il suscite renforce son caractère intangible et insaisissable. La relation singulière de cette fille avec son père constitue le fil narratif ponctué d'une attente cruelle, d'une présence hypothétique et de retrouvailles fugaces. L'emploi itératif des verbes *aparecer*, *esperar*, *encontrar* renforce cette dialectique de l'attente et du retour autour desquels s'articule la première partie du roman.

Puis l'attente exacerbée se transforme en déception, en non-attente feinte. Ce père évanescent est de plus en plus désincarné. La narratrice s'adresse en permanence à un « tu » absent et, ainsi, le temps pour elle est-il suspendu à l'espoir. La patience et l'impatience s'entremêlent et alimentent l'imagination d'une fillette obsédée par le retour d'un père qui devient pure projection, comme le souligne l'emploi répétitif du futur proche (*ir + a + infinitif*). La narratrice, plongée dans sa fantaisie, se transforme en héroïne de l'attente.

Le temps dans l'attente se dilate et provoque une altération des êtres et des choses. Comme l'a montré Juan Duchesne-Winter, *Papi* est un roman lié à la « décomposition »<sup>8</sup>. La première partie du roman, rythmée par l'oscillation entre l'espoir et le désespoir, s'articule autour d'un environnement en voie de dissolution et de fermentation :

No te desesperes, es lo único que mami puede decirme. Y yo imagino (ya estoy completamente ciega) cómo mis juguetes se me están poniendo viejos. Cómo la hiedra y el musgo trepan por las paredes de mi fuerte Playmobil. Y sigo esperando.<sup>9</sup>

La figure du père est paradoxale, car il n'est présent qu'à travers une absence répétitive. Cela enferme la narratrice dans un schéma cyclique et absurde, comme on peut le voir à travers l'anaphore de la citation suivante, où les excuses visant à justifier l'absence du père se multiplient :

<sup>5</sup> DUCHESNE-WINTER, Juan, «Papi, la profecía. Espectáculo e interrupción en Rita Indiana Hernández», *Revista de Crítica Latinoamericana*, Año 34, n°67, 2008, p. 292.

<sup>6</sup> HERNÁNDEZ, Rita Indiana, *Papi*, op. cit., p. 9.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> DUCHESNE-WINTER, Juan, «Papi, la profecía...», art. cit., p. 292.

<sup>9</sup> HERNÁNDEZ, Rita Indiana, *Papi*, op. cit., p. 57.

Y al otro día llamó una novia de papi, que papi estaba enfermo.  
Y al otro día llamó un amigo de papi, que a papi lo habían metido preso.  
Y al otro día llamó una tía de papi, que a papi lo habían encontrado muerto.  
Y al otro día llamó una hermana de papi, que papi no estaba muerto na.  
Y al otro día sonó el teléfono y era una operadora que decía que papi estaba del otro lado y que era una llamada de larga distancia.<sup>10</sup>

On voit par-là que l'attente et le manque s'expriment dans un langage sériel et obsessionnel. Cette logorrhée fait disjoncter le réel et instaure un monde halluciné, où l'expérience, le rêve et le fantasme s'entremêlent. L'idéalisation du père explique sa construction hyperbolique et superlative. C'est ce que Juan Duchesne-Winter désigne comme *la profecía y el éxtasis hablado en 'lenguas', la glosolalia paroxística de los tiempos de papi que han devorado el tiempo del patriarca*<sup>11</sup>.

Par ailleurs, papi est attendu non seulement par sa fille mais également par la ville entière, tel un Messie. Le motif de la rencontre est, ici, présenté sous le prisme d'une frénésie collective, d'une véritable transe :

(...) todos han tenido la misma idea, ir a tu encuentro, y se han preparado, pancartas en mano, banderolas, letreros, cruzacalles que dicen güelcon güelcon! (...) y ahora se ve el avión descendiendo y las mujeres comienzan a caer en trance y a botar espuma por la boca y los hombres con chorrera en las piernas bailan el perrito agarrados a los bompers de los carros.<sup>12</sup>

La puissance de rassemblement de ce personnage incarnant un archétype paternel, n'est pas sans évoquer une virilité stéréotypée ainsi qu'un pouvoir abusif.

### **Paternalisme et idéalisation**

En effet, papi est ce «Chulo # 1»<sup>13</sup> et il incarne le prototype du « macho dominicain », fournisseur de biens artificiels pour sa fille et pour la ville entière. Ce schéma de dépendance reflète le mécanisme dysfonctionnel d'un état pseudo-paternaliste. Juan Duchesne-Winter précise à ce propos :

El estado colonial posmoderno, si bien nunca completó la función paternal del estado proveedor y protector, es decir, del estado paternal, ahora ni siquiera simula realizarla. Del estado patriarcal se pasa ahora al estado-papi, fundado en la alegoría de la espera infinita por bienes fantasmales<sup>14</sup>.

Même si la volonté première de l'auteure n'est pas d'inscrire le roman dans une filiation directe avec la littérature de la dictature, on peut, comme le suggère Rita de Maeseneer, le lire comme *una reflexión indirecta sobre una dictadura, por ejemplo la de Trujillo o Balaguer, aunque no exclusivamente*<sup>15</sup>. Il s'agit d'une écriture transgressive, qui rompt avec les canons préétablis. En critiquant les stéréotypes et en rendant visible les fils historiques qui tissent la particularité de la société dominicaine, cette écriture opère comme un exercice de mémoire<sup>16</sup>.

Le personnage de papi est présenté comme un seigneur tout puissant, habitant dans une *montaña-castillo-torre de mil pisos esa fuente de todo sufrimiento y felicidad aquí en la tierra y mundo adyacentes*<sup>17</sup>. Parallèlement à cette supériorité sociale et matérielle, il établit un système patriarcal, machiste et raciste. Il se reproduit de manière sérielle ; ses enfants – hormis la narratrice – sont tous

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 57-58.

<sup>11</sup> DUCHESNE-WINTER, Juan, «Papi, la profecía...», *art. cit.*, p. 289.

<sup>12</sup> HERNÁNDEZ, Rita Indiana, *Papi, op. cit.*, p. 14-15.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>14</sup> DUCHESNE-WINTER, Juan, «Papi, la profecía...», *art. cit.*, p. 302.

<sup>15</sup> DE MAESENEER, Rita, «Bregando con la autoridad: Papi de Rita Indiana Hernández», in Civil, Pierre & Crémoux, Françoise, «Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (2007)», Madrid, Iberoamericana, 2010, p. 107.

<sup>16</sup> Voir aussi : DE SARLO, Giulia, «Desde dentro, desde fuera: transculturación lingüística y enfrentamiento con la historia en la narrativa de Junot Díaz y Rita Indiana Hernández», *Les Ateliers du SAL*, 4 (2014), p. 80-92.

<sup>17</sup> HERNÁNDEZ, Rita Indiana, *Papi, op. cit.*, p. 121.

des garçons blonds aux yeux bleus et deviennent des objets identiques : *Los hijos de papi son todos iguales, albinos de pelo color ceniza y ojos azules, con uniforme de marinerito*<sup>18</sup>.

La représentation de l'archétype paternel permet, en outre, l'expression d'un regard critique face à l'omnipotence du *caudillo* nouveau riche qui, tel un démiurge, crée et nomme tout ce qui existe – achevé ou non d'ailleurs – dans la ville. C'est ce que traduisent les expressions *ESTO LO HIZO PAPI*<sup>19</sup> ou encore *TODOS SOMOS FAMILIA*<sup>20</sup>. Ainsi lit-on : *Papi rige como mera aglutinación imaginaria sobre la sociedad-familia legitimable sólo en su dependencia consumista*<sup>21</sup>.

Ce personnage est une sorte de nouveau Midas qui produit de la richesse sans aucun effort : *Cuando papi mueve los dedos así realmente está haciendo dinero. A mí no me pasa, yo me pongo los dedos en la sien y no pasa nada. Pero papi sí*<sup>22</sup>. Sa capacité à assouvir les désirs superficiels du peuple, fasciné par la richesse, transforme le personnage de papi en héros, en figure de culte.

### Relation et accumulation

Papi incarne la figure du « macho » latino-américain : capitaliste, symbole d'une réussite sociale basée sur l'acquisition et l'accumulation d'objets, qui sont des marqueurs de richesse. Son retour des Etats-Unis constitue, à ce titre, un véritable événement :

Y la gente comienza a distinguir la caravana de réplicas del Pontiac Trans-Am que se manejan solos que papi trae para vender. Decenas de trajes de 5.000 dólares que papi trae para ponerse. Miles de relojes, cadenas, anillos y guillos de oro blanco que se ajustan sobre el cuerpo de papi con sólo pensarlo y que papi no piensa apearse ni muerto. Y hay quien sale con un bebé en brazos para que papi se lo bautice (el cura, la madre y el monaguillo con la pila bautismal también juyendo<sup>23</sup>.

Les phrases juxtaposées et la répétition des chiffres et des substantifs au pluriel soulignent la dimension cumulative de cette prose saccadée. Le flux de la voix narrative est débordant : [una] *labor lingüística excesiva se manifiesta retóricamente como hipérbole, pero más que una figura, digamos de ironía, ésta opera aquí como un residuo excesivo o una excrecencia desbordante, dislocada e hipertrofiante del sentido*<sup>24</sup>. Dans ce système de valeurs, l'avoir a remplacé l'être. La narratrice, éblouie, idéalise le père et le place sur un piédestal. Mais il s'agit d'une figure dont l'existence même dépend des objets qu'il accumule, comme l'illustre l'emploi récurrent des comparatifs de supériorité :

Papi tiene más de to que el tuyo, más fuerza que el tuyo, más pelo, más musculo, más dinero y más novias que el tuyo.<sup>25</sup>

L'individu se perd dans le torrent des objets. Toute la panoplie mafieuse et la folie des grandeurs y est présente : les vêtements, les armes, les voitures de luxe et même l'héliport. La prose précipitée de la narratrice reflète cette fièvre consommatrice et démonstrative qui ne fait que maquiller le vide :

Mi papi tiene más carros que el diablo. Mi papi tiene tantos carros, tantos pianos, tantos botes, metralletas, botas, chaquetas, chamarras, helipuertos, mi papi tiene tantas botas, tiene más botas, tiene más botas, mi papi tiene tantas novias, mi papi tiene tantas botas, de vaquero con águilas y serpientes dibujadas en la piel, botas de cuero, de hule, botas negras, marrones, rojas, blancas, color caramelo, color vino, verde olivo, azules como el azul de la bandera.<sup>26</sup>

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> DUCHESNE-WINTER, Juan, «Papi, la profecía...», *art. cit.*, p. 303.

<sup>22</sup> HERNÁNDEZ, Rita Indiana, *Papi, op. cit.*, p. 92.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>24</sup> DUCHESNE-WINTER, Juan, «Papi, la profecía...», *art. cit.*, p. 296.

<sup>25</sup> HERNÁNDEZ, Rita Indiana, *Papi, op. cit.*, p. 18.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 21.

Cependant, l'excès et l'accumulation ne confèrent pas à papi une solidité rassurante. Dans une scène de complicité entre la fille et père – ils regardent le film *Rocky III*, une référence de la culture populaire américaine –, intervient un élément fantastique : le père se liquéfie. Cette désagrégation symbolique renvoie à la représentation et à la manière dont la fille perçoit et tente de comprendre l'alcoolisme du père. Ces moments de partage entre père et fille sont rares et souvent, le songe, l'hallucination et la réalité s'y imbriquent. Papi devient un fantôme omniprésent, il est là sans être là, il disparaît et se volatilise jusqu'à devenir un souvenir :

A papi ya ni se le ve. Ya ni el humo ni nada. Solo las fotos de hace tres o cuatro años que aparecen de vez en cuando en el periódico cuando su nombre se ve involucrado en algún malentendido, siempre por culpa de las malditas novias<sup>27</sup>.

D'autre part, les personnages entrent en relation par le biais des objets. Lorsque le père demande à la fille avec qui elle préfère habiter, la réponse de celle-ci est dépourvue de toute affectivité et de toute référence à la relation paternelle ou maternelle, qui semble avoir été oblitérée par l'accumulation d'objets : *Y yo le digo : car / bicycle/plane / wheel / boat / boot / blue / candy / book / walkie-talkie / run / Ball / basketball*<sup>28</sup>. La narratrice – qui n'a pas de nom propre – semble submergée dans une vague d'objets. La consommation comme substitut à la relation contamine le langage qui devient pure fragmentation et reflète l'impossible communion entre les sujets :

Papi nos inserta en una monstruosa sociedad del espectáculo en la que tanto el espacio como los sujetos pasan a estar condicionados por la desenfrenada participación en el consumo, lo que genera nuevas prácticas sociales y nuevos referentes de identificación<sup>29</sup>.

La vie est orientée vers l'acquisition de biens. Il s'agit d'obtenir à tout prix. Et papi est au centre de cette énergie cumulative, comme pour incarner le capitalisme à outrance. Tout mode de relation est défini par ce rapport à l'obtention et à la collection de choses. La réification des liens entrave le contact direct, l'union, l'échange direct. La rencontre n'est jamais accomplie, car les objets interfèrent sans cesse jusqu'à la distorsion de la communication, du langage et des valeurs. L'oscillation permanente de la narratrice entre un monde matériellement saturé et affectivement carencé l'oblige à abandonner le monde de l'insouciance.

## Fusion et dislocation

### Décalages

*Papi* peut être lu comme un roman d'apprentissage au sein duquel la narratrice quitte peu à peu le monde de l'enfance. L'innocence et la naïveté entrent en contact avec la violence. La narratrice devient parfois la complice du père et, ensemble, ils incarnent un « couple » de voyous qui tirent sur les maîtresses du père. L'expérience de la cruauté coexiste avec celle de la beauté pour la narratrice :

Dispara cono dispara, dice papi, que se ha olvidado de pasarme un revólver y me saco el lollypop de la boca y me salgo casi entera por la ventana del carro (todo a 700 u 800 000 pies de altura, pero papi me agarra por la correa para que no me vaya a caer) y le entierro el lollypop en un ojo a la inferna, que grita muy fuerte, cayendo y arrastrando a todas las demás, una por una, hacia el fondo del mar, levantando una corona de espuma, muy blanca y muy linda, por lo menos desde aquí arriba<sup>30</sup>.

Cet épisode transformé en arme scelle le basculement de la narratrice vers les codes de la destruction et symbolise le basculement de l'innocence à la cruauté. Parallèlement, la narratrice découvre l'érotisme et copie les codes machistes du père lorsqu'elle séduit l'une de ses maîtresses alors qu'elle

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>29</sup> BUSTAMANTE ESCALONA, Fernanda, «Poéticas caribeñas de la niñería perversa: infancia en textos de Junot Díaz, Severo Sarduy y Rita Indiana Hernández», *Aisthesis* n° 54, Santiago de Chile, 2013, p. 263.

<sup>30</sup> HERNÁNDEZ, Rita Indiana, *Papi, op. cit.*, p. 32.

interprète une chanson de Raphael<sup>31</sup>, star de la variété espagnole. La relation de la fillette avec son père est de plus en plus marquée par la distance et par l'abandon. Elle met donc en place un mécanisme pour pallier à ce *desencuentro* : l'adoption des codes de la violence et de la cruauté, mélangés à sa vision enfantine, légère et insouciant de monde. La dimension grotesque de la richesse de papi et le développement d'une esthétique *narco* à travers un regard enfantin créent un décalage proche de ce que Fernanda Bustamante Escalona nomme la *poética de la niñería perversa*<sup>32</sup>. La narratrice de *Papi* fait partie de ces *infantes retorcidos*<sup>33</sup>. Elle incarne les *comportamientos infantiles 'desviados'*<sup>34</sup> que Fernanda Bustamante met en relation avec des concepts tels que le sinistre *unheimlich* de Freud<sup>35</sup>, les *monstres moraux* de Foucault<sup>36</sup> ou encore l'*abject* de Julia Kristeva<sup>37</sup>. Cet effet est renforcé dans la deuxième partie du roman, centrée sur la mort du père. Le choc produit par cet événement est cristallisé par un langage tautologique :

Un carro es un carro. Un carro es un carro es un carro es un carro, pasándote por encima, guayándote la cara, pisándote, imagínate como se te brotan los ojos. Las marcas de grasa en forma de. Pasándote por arriba. Guayándote. Rompiéndote los huesos. Te choca, te choca. (...) Car, car el carro vomitando muerto. El carro muerto. El carro fantasma. El buque fantasma<sup>38</sup>.

Les funérailles du père se transforment en un véritable spectacle, bâti sur un dispositif logistique et mécanique digne des grandes messes évangéliques :

Una especie de plataforma con rueditas rodó por la rampa hasta el terreno en el que estuvo alguna vez la casa en que nació papi, encima de la plataforma un ataúd gris perla. Brazos articulados salieron de un compartimiento en la plataforma desplegando los toldos de una gran carpa blanca sobre el ataúd, con cinco sillas con los nombres de Cilís, Leysi, China, Mami y yo y un letrerito que decía "reservado" en cada una<sup>39</sup>.

La scène est hyperbolique : le cadavre du père – ou son double robotique – est livré tel un kit, un objet ou un meuble à assembler. Le discours commercial et promotionnel est ainsi parodié. Ce détournement renforce l'absurdité d'un monde réifié où même la mort se transforme en produit de consommation.

El paquete incluye un muerto. Una caja de muerto. Varios candelabros de a uno y de cinco. Una caja de velas. Cinco coronas de flores, de plástico para que duren. Gotas de rocío de silicón sobre las flores opcional. Dos plañideras. Dos servidoras de café. Un bebedero de agua. El cadáver comenzara a podrirse en las próximas 48 horas garantizado<sup>40</sup>.

La narratrice traverse la phase de négation consubstantielle au deuil : *Ese no es él. Ese es su cuerpo. Ese es su cuerpo. Los ensamblan en Miami. Ese no es mi papá. Que lo mire, que lo vea. Tiene que verlo. Yo no quiero verlo. Ese no es él.*<sup>41</sup> Papi devient un « robot »<sup>42</sup>, un « zombie »<sup>43</sup> qui fait des apparitions et qui devient un objet de culte pendant que sa fille se transforme en « gourou » de la secte qui attend le retour spectaculaire du sauveur :

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>32</sup> Cf. BUSTAMANTE ESCALONA, Fernanda, «Poéticas caribeñas de la niñería perversa... », art.cit.

<sup>33</sup> BUSTAMANTE ESCALONA, Fernanda, «Relatos de un Caribe "Otro": simulacros de lo monstruoso y lo distópico en obras narrativas y cinematográficas recientes», *Ogigia, Revista electrónica de estudios hispánicos*, n° 13, 2013, p. 55.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>37</sup> BUSTAMANTE ESCALONA, Fernanda, «Santo Domingo Literario del 2000: lo exótico de lo abyecto», in Bolognese, Chiara ; Bustamante, Fernanda ; Zabalgoitia, Mauricio (ed.), *Éste que ves, engaño colorido: literaturas, culturas y sujetos alternos en América Latina*, Barcelona, Icaria editorial, 2012, p. 302.

L'auteure entend l'abject comme ce qui «se materializa en la representación de signos de lo impuro, lo rechazado, lo expulsado» (*Ibid.*, p.306).

<sup>38</sup> HERNÁNDEZ, Rita Indiana, *Papi, op. cit.*, p. 171-172.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 204.

Es entonces, en el espectáculo funeral, en la máxima mediatización del papi muerto que no acaba de morir, pues se trata de un robot que reproduce continuamente su propia putrefacción, que la hija de papi asume su voz profética.<sup>44</sup>

Ainsi sont parodiés à la fois le discours et l'esthétique des *shows* exploitant le marché de la spiritualité et la globalisation :

Y cada mañana, cuando la gente se reunía frente al púlpito para escucharme, yo los tranquilizaba explicando los nuevos términos en los que el próximo gobierno terrenal de papi haría su entrada triunfal en la aldea global, señales, helicópteros negros, extraterrestres, terremotos, leche cortá, quesos jediondos, Doritos reblandecidos<sup>45</sup>.

La narratrice voit son existence bouleversée par la mort du père, événement à partir duquel l'écriture du chaos et du délire est renforcée dans le texte. À la fin du roman, on peut penser que l'absence du père est conjurée par son introjection grâce à la dent qu'elle a arrachée lors des funérailles et qu'elle a avalée. Mais cette dent est évacuée du corps et, en ce sens, *la forma excremental de papi, es una evacuación del patriarca*<sup>46</sup>. Mais, d'autre part, se produit une fusion avec papi, une rencontre au sein de laquelle la fille semble se perdre elle-même :

Yo veía rayitas uniéndolo todo resplandecientes. Estaba muy claro. Papi estaba en mí y yo en papi. Yo hasta me chupaba la salsa picante de las cutículas impecables de papi. Yo era igualita a papi. Yo era papi. Yo soy papi. Después yo me dormí y todo me fue revelado. El lugar, la misión y los misterios<sup>47</sup>.

La fin du roman reprend, sur le mode du *sampling*, l'incipit, entrecoupé d'interjections religieuses et des marques d'allégresse typiques des messes-spectacles évangéliques : *Vemos así que el texto se genera en la fábula como profecía de sí mismo. El inicio del texto se repite ahora como escritura ritual e iniciática*<sup>48</sup>. L'union est impossible et la narratrice semble finalement enfermée dans un langage tautologique, qui se répète comme un disque rayé :

Y por fin comienzo: papi es como Jason. Aplausos, aleluyas, amén. Que cuando uno menos lo espera se aparece. Aplausos, aleluyas, amén. Pero en lo que más se parece papi a Jason... Aplausos, aleluyas, amén. Es en que vuelve siempre, aunque lo maten [...] Papi tiene más de todo que el tuyo, la gente se monta, danzan en círculos dicen alábalo que es santo. Papi tiene más carros que el diablo. Aleluyas, aleluyas. Ovación<sup>49</sup>.

## Fusions

*Papi* peut également être lu comme une interrogation sur l'identité dominicaine et ses paradoxes. Les personnages et les espaces reflètent une concomitance de forces contraires. Ainsi, par exemple, les cheveux de papi sont-ils successivement blonds et lisses puis noirs et bouclés. Et sa fille d'affirmer [...] *y yo me veo en el espejo con la melena casi rubia y es verdad que soy casi igualita a papi*<sup>50</sup>. Les cheveux fonctionnent, dans ce système, non seulement comme des marqueurs sociaux mais aussi comme des marqueurs génériques qui montrent que la fille incarne une figure transgressive, un regard critique sur une société hétéro-normée et patriarcale :

Y fue por esto que me cortaron el cabello como a un varón. Y fue por eso que cuando jugábamos al papá y a la mamá mis amiguitas querían que yo fuera el papá. Y fue por eso que me le subí

<sup>44</sup> DUCHESNE-WINTER, Juan, «Papi, la profecía...», *art. cit.*, p. 304.

<sup>45</sup> HERNÁNDEZ, Rita Indiana, *Papi, op. cit.*, p. 202.

<sup>46</sup> DUCHESNE-WINTER, Juan, «Papi, la profecía...», *art. cit.*, p. 293.

<sup>47</sup> HERNÁNDEZ, Rita Indiana, *Papi, op. cit.*, p. 197.

<sup>48</sup> DUCHESNE-WINTER, Juan, «Papi, la profecía...», *art. cit.*, p. 291.

<sup>49</sup> HERNÁNDEZ, Rita Indiana, *Papi, op. cit.*, p. 209.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p 22-23.

encima a Natasha debajo de su cama. (Y a Mónica y a Sunyi y a Renata y a Jessy y a Franchy y a Zunilda y a Yvecita)<sup>51</sup>.

Cela révèle la schizophrénie d'une société qui ne se reconnaît pas telle qu'elle est mais en fonction de l'idéal qu'elle voudrait incarner. La richesse exagérée du père contraste avec les origines modestes et populaires de sa famille. La culture populaire dominicaine – les références au merengue de Wilfrido Vargas et de Cuco Valoy –<sup>52</sup> coexiste avec la musique américaine : *A papi le gusta Billi Ocean*<sup>53</sup>.

Par ailleurs, l'hybridation linguistique espagnol/anglais, présente tout au long du roman, signifie le point de contact superficiel de deux cultures différentes, un *encuentro en un desencuentro* :

(...) yo misma me saqué el tubito con el que me alimentaban para levantarme y avancé cojeando hasta el control remoto, cuando ya amanecía, para descubrir que había pasado tanto tiempo que ahora en la tele hablaban inglés. Así que ahora por la noche en vez de padre nuestro one little two little three little indians, four little five little six little Indians, seven little eight, little nine little Indians, ten little indian boys and girls. Luego con la cabeza debajo de la almohada trato de imaginarme en qué parte de "al doblar la esquina" está papi y cómo es esta esquina y cómo hay que hacer para doblarla<sup>54</sup>.

L'anglais – symbole du capitalisme américain – semble, dans ce cas, prendre la place de la langue maternelle et remplacer un autre système culturel de domination, celui de la religion. Comme l'a remarqué Rita de Maeseneer, les références à des marques anglo-saxonnes prolongent cette problématique :

El colonialismo norteamericano, presente en muchas novelas del dictador, se manifiesta en un consumismo desbordante. Se concretiza en la mención de marcas de las grandes empresas norteamericanas ("Nike", "Rayban", "Barbie", "Johnson", "Hersheys") y una presencia creciente en la tele de la 'cultura' anglosajona. La muerte, otra constante de la novela del dictador, abre y cierra el texto<sup>55</sup>.

L'infiltration des mots en anglais<sup>56</sup> représente l'installation du système de valeurs du père. On l'observe, par exemple, dans les cartes que ce dernier envoie à sa fille, collages d'images kitsch et de mots en anglais :

Y luego empezaron a llegar las tarjetas que decían merry Christmas, happy birthday, happy next year, good luck, happy easter, happy birthday, it's a boy!, it's a down system martian!, and so on. Tarjetas con relojes, santa closes, duendes, corazones, elefantes, tréboles de cuatro hojas, dinosaurios, trompetas, chimeneas, trompetas, chimeneas, nieve y a veces muchachitas, angelitas a las que alguien les escribe a un lado con bolígrafo azul: it's you! Tarjetas firmadas por papi y una de sus novias y uno de mis nuevos hermanitos.<sup>57</sup>

Néanmoins l'idiolecte dominicain n'est pas totalement absent. La transcription phonétique de la prononciation caribéenne de certains mots en espagnol revendique ainsi la « dominicanité » :

Ya recibimo la clave  
Pa acelara eta accrera  
Mil Mercedes colol blanco  
Uno para quien lo quiera  
El gran podei de mi papi  
Ve que tronco e corredo

---

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>55</sup> DE MAESENEER, Rita, «Bregando con la autoridad...», art. cit., p. 109.

<sup>56</sup> Voir la notion de «fluidificación lingüística» chez Giulia DE SARLO, «Desde dentro, desde fuera...», art. cit., p. 89.

<sup>57</sup> HERNÁNDEZ, Rita Indiana, *Papi*, op. cit., p. 60.

Mamey ei coloi dei bate  
Con ei que ei juega softboi<sup>58</sup>

De plus, la référence aux croyances issues de l'héritage africain souligne une autre facette de l'identité dominicaine. Les « Misterios »<sup>59</sup>, ces esprits que l'on retrouve d'ailleurs dans le titre du projet musical de Rita Indiana, sont une manière de se réapproprier les racines culturelles. L'écriture de Rita Indiana Hernandez allie, fusionne, mélange, non pas afin d'harmoniser ou d'uniformiser l'identité dominicaine, mais plutôt afin de cristalliser ses tensions et sa diversité :

Más bien se toma una postura iconoclasta en relación a las narrativas de proyecto social, centrando la filiación y propuesta en poner en evidencia las transformaciones y ambigüedades de “lo caribeño”; en marcar su carácter de ser fundacionalmente transculturado y globalizadamente misceláneo<sup>60</sup>.

*Papi* est donc l'histoire d'une rencontre rêvée, qui ne se réalise qu'au prix de la disparition. L'absence s'érige en force motrice d'une écriture qui fait entrer en collision des éléments opposés pour créer une fusion capable de dire les tensions, les écartèlements d'une société mue par les injonctions du discours paternel, paternaliste et patriarcal. Ce projet d'écriture cherche à détrôner le patriarche. Il n'est pas anodin que le livre se ferme sur la figure de la mère. À partir du *desencuentro* central avec l'archétype paternel peut se produire *el encuentro* avec des éléments dissemblables tels que la cruauté, l'enfance, l'excès et le rire, qui mettent à nu les sutures d'une construction identitaire.

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p 152, p. 155.

<sup>60</sup> BUSTAMANTE ESCALONA, Fernanda, «Relatos de un Caribe “Otro”... », art. cit., p. 63.

## Bibliographie

- BUSTAMANTE ESCALONA, Fernanda, «Poéticas caribeñas de la niñería perversa: infancia en textos de Junot Díaz, Severo Sarduy y Rita Indiana Hernández», *Aisthesis*, n°54, Santiago de Chile, 2013, pp. 255-266.  
---, «Relatos de un Caribe “Otro”: simulacros de lo monstruoso y lo distópico en obras narrativas y cinematográficas recientes», *Ogigia, Revista electrónica de estudios hispánicos*, n° 13, 2013, pp. 49-64.
- DUCHESNE-WINTER, Juan, «Papi, la profecía. Espectáculo e interrupción en Rita Indiana Hernández», *Revista de Critica Latinoamericana*, Año 34, n° 67, 2008, p. 289-308.
- DE MAESENEER, Rita, «Bregando con la autoridad: Papi de Rita Indiana Hernández», in Civil, Pierre & CRÉMOUX, Françoise, «Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (2007)», Madrid, Iberoamericana, 2010, pp. 106-112 [article également consultable en ligne sur le site du Centro Virtual Cervantes : [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih\\_16\\_2\\_223.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_223.pdf)]
- DE SARLO, Giulia, «Desde dentro, desde fuera: transculturación lingüística y enfrentamiento con la historia en la narrativa de Junot Díaz y Rita Indiana Hernández», *Les Ateliers du SAL 4* (2014), pp. 80-92.
- EL TIEMPO* (Colombia), «Rita Indiana, una escritora con 'paranoia' fantástica del Caribe» (entrevista con Carolina Venegas), 2/05/2015 [article en ligne : <http://www.eltiempo.com/entretenimiento/musica-y-libros/feria-del-libro-entrevista-a-la-escritora-rita-indiana/15671317>, consulté le 29/09/2016].
- HERNÁNDEZ, Rita Indiana, *Papi*, Editorial Periférica, Cáceres, 2011.

### Notice biographique

Juanita Cifuentes est titulaire d'un doctorat en Études Hispaniques et Hispano-américaines (Université de Grenoble, 2010). Elle est membre de l'ILCEA4 (Université Grenoble Alpes). Ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Lyon et agrégée d'espagnol, elle travaille sur la littérature hispano-américaine. Elle a réalisé divers travaux de recherche sur la poésie contemporaine en Argentine et au Chili et a consacré une thèse de doctorat à l'œuvre de la poétesse Susana Thénon. Elle s'intéresse en particulier à la dimension intersémiotique des œuvres littéraires.