# THÈSE DE DOCTORAT


L'UNIVERSITÉ RENNES 2
COMUE UNIVERSITÉ BRETAGNE LOIRE

ÉCOLE DOCTORALE N° 595
*Arts, Lettres, Langues*
Spécialité : *Langues, Littératures et Civilisations romanes*

Par
**Marie AUDRAN**
Préparée au sein du laboratoire ERIMIT
*Équipe de Recherche Interdisciplinaire Mémoires Identités Territoires*


# MONSTRES

## Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina

Une lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, GabrielaCabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin


**Thèse présentée et soutenue à Rennes, 2019**

**Rapporteurs avant soutenance :**

**Graciela VILLANUEVA**
Professeure des universités, Université Paris Est-Créteil
**Erich Fisbach**
Professeur des universités, Université d'Angers

**Composition du Jury :**

**Graciela VILLANUEVA**
Professeure des universités, Université Paris Est-Créteil
**Erich FISBACH**
Professeur des universités, Université d'Angers
**Cecilia GONZÁLEZ SCAVINO**
Professeure des universités, Université Bordeaux-Montaigne
**Claire SOURP**
Maître de conférences, Université Rennes 2
**Néstor PONCE**
Professeur des universités, Université Rennes 2

**UNIVERSITÉ RENNES 2 – HAUTE BRETAGNE**
Équipe de Recherche Interdisciplinaire Mémoires Identités Territoires (ERIMIT)
Recherche sur les Espaces Hispanophones et Lusophones (REEHL)
École Doctorale – Arts, Lettres, Langues

***Sous le sceau de l'Université Bretagne Loire***

# MONSTRES

## INSURRECTION DE LA CHAIR ET RÉVOLUTION DU VOIR DANS LA NUEVA NARRATIVA ARGENTINA

**Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin**

Thèse de Doctorat

Discipline : Langues, Littératures et Civilisations romanes

**Marie AUDRAN**

Directrice de recherche : Claire SOURP
Co-directeur de recherche : Néstor PONCE

**2019**

Jury :

Graciela Villanueva, Université Paris Est-Créteil (Rapporteuse)
Erich Fisbach, Université d'Angers (Rapporteur)
Cecilia González Scavino, Université Bordeaux-Montaigne
Claire Sourp, Université Rennes 2 (Directrice de thèse)
Néstor Ponce, Université Rennes 2 (Co-directeur de thèse)

## RÉSUMÉ

Depuis la crise de 2001 une nouvelle génération d'auteur·rices, la Nueva Narrativa Argentina, émerge en Argentine au sein d'un contexte traversé par une révolution féministe qui fait irruption dans une Histoire prise dans *la intemperie* des crises néolibérales. Cette littérature est peuplée de monstres : de corps qui reviennent comme les fantômes, les revenant·es, les zombis ; de corps *queer*, dissidents, révoltés ; de corps démembrés, transplantés, amputés, mutilés, brûlés ; de corps précaires, abjects, contaminés, dépossédés. Notre travail invite à examiner les monstres et le devenir monstrueux de la NNA depuis une perspective de genre au sein d'un corpus constitué des romans de cinq autrices – Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Samanta Schweblin et Mariana Enríquez – afin de saisir les bouleversements que cette « insurrection de la chair » génère dans le champ littéraire et dans les représentations canoniques et hétéronormatives tout en examinant les déplacements et les réappropriations de la figure du monstre comme figuration, revendication et savoir positif dans la littérature, le féminisme et le champ académique de ces dix dernières années. Nous envisagerons donc la littérature de l'extrême contemporain comme un espace de performance et de déplacements des représentations ainsi que d'exploration des métamorphoses du présent où le monstre constitue autant un signe/symptôme qu'un dispositif pour saisir ce qui se tend, ce qui se transforme ; mais aussi pour déconstruire ce qui se cristallise ; et pour expérimenter et explorer ce qui reste dans le domaine de l'impensé. En ce sens, le monstre inscrit dans la littérature comme dans la société une « révolution du voir » qui répond à une urgence contemporaine de se réapproprier et d'investir les espaces et les dispositifs de perception, et de déplacer les catégories et les représentations canoniques et hétéronormatives : de la captive à la monstre, la NNA trace des trajectoires d'émancipation qui reconfigurent l'articulation entre l'écriture, le corps des femmes et le corps social, et invente des façons (individuelles et collectives ; textuelles et corporelles) de devenir inappropriable dont l'enjeu saute de la littérature au réel dans la redistribution du visible que génère la révolution féministe qui crie « ahora sí nos ven ».



**MOTS-CLÉS** : Argentine, Nueva Narrativa Argentina, monstre, mutations, représentations, genre.



## RESUMEN

Desde la crisis de 2001, una nueva generación de autorxs, la Nueva Narrativa Argentina, emerge en Argentina en un contexto atravesado por una revolución feminista que irrumpe en una Historia dejada a la intemperie de las crisis neoliberales. Esa literatura se puebla de monstruos: cuerpos que retornan como fantasmas, *revenants*, zombis; cuerpos *queer*, disidentes, revueltos; cuerpos desmembrados, trasplantados, amputados, mutilados, quemados; cuerpos precarios, abyectos, desposeídos, contaminados. Nuestro trabajo invita a examinar los monstruos y el devenir monstruoso de la NNA desde una perspectiva de género en un corpus conformado por novelas de cinco autoras – Ariana Harwicz, Fernanda García

Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Samanta Schweblin y Mariana Enríquez – con el objetivo de asir las transformaciones que genera esta "insurrección de la carne" en el campo literario y en las representaciones canónicas y heteronormativas examinando paralelamente los desplazamientos y las reapropiaciones de la figura del monstruo como figuración, reivindicación y saber positivo en la literatura, el feminismo y el campo académico de los diez últimos años. Contemplaremos la literatura de lo extremo contemporáneo como un espacio de performance y de desplazamientos de las representaciones así como de exploración de las metamorfosis del presente donde el monstruo constituye no solo un signo/un síntoma sino también un dispositivo para asir lo que se tensa, lo que se transforma; pero también para deconstruir lo que se cristaliza; y para poner en crisis y experimentar lo que aún queda impensado. En este sentido, el monstruo inscribe en la literatura una "revolución del ver" que responde a una urgencia contemporánea de reapropiarse y ocupar los espacios y dispositivos de percepción, y de desplazar las categorías y representaciones canónicas y heteronormativas : de la cautiva a la monstrua, la NNA traza las trayectorias de emancipación e inventa maneras (individuales y colectivas) de devenir inapropiable cuya apuesta salta de la literatura a lo real en la redistribución de lo visible que genera la revolución feminista afirmando "ahora sí nos ven".

**PALABRAS CLAVES**: Argentina, Nueva Narrativa Argentina, monstruo, mutaciones, representaciones, género.

## ABSTRACT

Since the 2001 crisis, a new generation of authors, Nueva Narrativa Argentina, has emerged in Argentina in a context of a feminist revolution that erupts in a history taken in the midst of neoliberal crises. This literature is filled with monsters: bodies that return like ghosts, undeads, zombies; queer bodies, dissidents, revolted; dismembered bodies, transplanted, amputed, mutilated, burned; precarious bodies, abjects, contaminated, dispossessed. Our work invites us to examine the monsters and the monstrous fate of the NNA from a gender perspective in a corpus of five authors novels - Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Samanta Schweblin and Mariana Enríquez - in order to understand the upheavals that this "Insurrection of the Flesh" creates in the literary field and in the canonical and heteronormative representations, while examining the movement and reappropriation of the monster figure as a figuration, claim and positive knowledge in the literature, feminism and academic field of the last decade.

The literature of the extreme contemporary will therefore be considered as a space of performance and movement of representations and of exploration for the metamorphoses of the present, where the monster is as a sign/symptom as a device for understanding what is going on, which is transforming; but also to deconstruct what crystallizes; and to experiment and explore what remains in the field of the unthinkable. In this sense, the monster writes in both literature and society a "Revolution of the Vision" that meet with a contemporary urgency of reclaiming and investing spaces and perception devices, and of moving the categories and canonical and heteronormative representations: from captive to monster, the NNA draws emancipation paths that reconfigure the articulation between writing, women's

body and social body, and invent ways (individual and collective; textual and corporal) to become inappropriable, the stakes of which jump from literature to real in the redistribution of the visibility generated by the feminist revolution, which shouts "ahora sí nos ven".

**KEY WORDS** : Argentine, Nueva Narrativa Argentina, monster, mutations, representations, gender.

## AVERTISSEMENT DE L'AUTRICE

Compte-tenu du sujet qui nous occupe et des champs d'étude dans lesquels il s'inscrit à savoir principalement la littérature – et plus particulièrement la littérature ultra-contemporaine –, les langues et les *Gender* et *Monster Studies* sensibles à la construction et aux mutations de la langue et des discours, et compte-tenu du contexte actuel traversé par les débats sur la visibilité des femmes dans la littérature et dans l'espace public en Argentine qui nous a inspirée et résonne fortement dans notre travail, nous avons choisi d'écrire cette thèse de doctorat en utilisant le langage inclusif.

En effet, cette thèse traite de la littérature de l'extrême contemporain et s'est pensée en contact permanent avec les évolutions des débats féministes en Argentine. Comme nous le savons et notamment depuis Michel Foucault, le langage traduit les luttes ou les systèmes de domination et constitue le lieu où se cristallisent les tensions et où se matérialisent les transformations de la société. Il nous a donc semblé important de nous inscrire et de rendre compte dans un travail académique des préoccupations actuelles concernant le langage qui vont dans le sens d'une inclusion des femmes. La limite des possibilités du langage inclusif français nous ont néanmoins posé question. En effet, l'inclusion du féminin marque toujours le binarisme de genre et nous nous demandons même à quel point il ne tend pas à le cristalliser. Ne souhaitons pas nous contenter d'un neutre qui universalise le masculin, nous avons tout de même opté pour l'utiliser comme l'envisagent les manuels existant aujourd'hui et espérant que de nouvelles recherches permettront d'établir de nouvelles possibilités inclusives au-delà de la bipartition générique comme c'est le cas dans la langue espagnole où le « e » remplace les « o » et les « a ».

Nous avons donc essayé de respecter au mieux l'inclusion dans l'écriture en optant pour le point médiant. Ainsi nous écrirons : l'auteur·rice, les auteur·rices ; le/la lecteur·rice, les lecteur·rices. Nous n'avons pas séparé par des points médiants les marques du genre et du nombre afin de ne pas alourdir la lecture.

Concernant le bilinguisme qui traverse la thèse rédigée en français et traitant de romans en langue espagnole, nous avons donc respecté les normes de rédaction en français dans le corps du texte mais pas dans les parties en espagnol (résumé, citations, annexes).

Enfin, dans la mesure où nous travaillons sur une matière ultra-contemporaine et sur des processus de mutation, les limites de la langue nous ont parfois amené à créer des néologismes ou à faire appel à des néologismes qui ne sont pas (encore) reconnus par le dictionnaire comme par exemple le terme « inappropriable » utilisé fréquemment par Donna Haraway.

## REMERCIEMENTS – AGRADECIMIENTOS

Je remercie chaleureusement tout d'abord ma directrice de thèse, Claire Sourp, pour sa confiance, pour avoir suivi chaque étape de ce travail, pour ses lectures et relectures attentives, pour la clarté et la pertinence de chacun de ses conseils, pour sa disponibilité et son amitié tout au long de ces années. Je remercie avec tout autant de chaleur mon co-directeur Néstor Ponce tout d'abord pour m'avoir ouvert une porte, sur la littérature argentine et sur son pays, dans laquelle je me suis engouffrée avec passion depuis 2007, pour m'avoir encouragée dans la recherche et avoir toujours soutenu mes projets, enfin pour son soutien, ses lectures et ses commentaires éclairants sur mon travail.

Mes remerciements vont également au laboratoire ERIMIT et à sa directrice Françoise Dubosquet qui m'a toujours soutenue dans mes projets et mes travaux, ainsi qu'à l'École Doctorale Arts, Lettres, Langues (ED 595) de l'université Bretagne Loire et au pôle doctoral de l'université Rennes 2 et en particulier à son directeur Pierre-Henry Frangne qui m'a conseillée pour mon inscription en thèse et a toujours eu une oreille attentive pendant mon doctorat, mais aussi toute l'équipe de l'école doctorale et notamment Joëlle Bisson dont le soutien et l'écoute ont été très importants, Valérie Priol et Meyline Hondus. Toutes ces institutions ont rendu possible la réalisation de ce travail de thèse et tous les projets qui se sont inscrits dans ce parcours et en particulier le projet interuniversitaire *TransLittératures* en partenariat avec la Universidad Nacional de La Plata et avec l'université Paris 3-Sorbonne Nouvelle. Je remercie aussi le laboratoire du CELLAM pour m'avoir ouvert les portes de son association de doctorant·es, Adhoc, et de ses activités.

También agradezco con mucho cariño y respeto a lxs miembrxs del Centro de Teoría y Crítica Literaria de la Universidad Nacional de La Plata y en particular lxs que forman parte del proyecto « Literatura argentina de la última década. Problemas teóricos y tendencias» con quienes pensamos el proyecto *TransLiteraturas* y que me acogieron dos veces con una gran generosidad. Agradezco particularmente a la profesora y gran compañera Miriam Chiani por la calidad de los aportes, el entusiasmo, la riqueza de las charlas y proyectos conjuntos y con el mismo cariño y la misma admiración agradezco también a Silvina Sánchez.

Desde este lado del atlántico, mis agradecimientos van también a unas grandes profesoras inspiradoras en la Universidad de Buenos Aires : Alicia Montes que me acogió en sus clases y en el coloquio *Cuerpo y violencia* con mucha generosidad y cuyos trabajos me han inspirado a lo largo de mi tesis; Paula Bianchi que me invitó a compartir el dictado de clases con mucha confianza y por la pasión y el entusiasmo, siempre; y también Andrea Ostrov, por la misma apertura y por su trabajo de tesis que fue una fuente de inspiración.

En medio del Atlántico está Ángeles Mateo del Pino que también fue una inspiradora y que agradezco por la acogida cálida y las charlas de gran calidad que atraviesan los coloquios que organiza en la Universidad de Las Palmas de Gran Canarias.

Entre dos, agradezco a la profesora argentina de l'université de Paris Est-Créteil, Graciela Villanueva por haber cruzado mi primer camino hacia César Aira y compartido reflexiones conmigo; y también agradezco a la profesora María Semilla Durán de l'université de Lyon que me dio el empuje y el anhelo para leer a las narradoras emergentes argentinas y cuyos trabajos siempre me han inspirado y acompañado. Et je remercie aussi le groupe de

recherche Gradiva pour son accueil et les échanges stimulants qui se tissent lors des rencontres.

Del lado de la amistad y de la sororidad transatlántica agradezco el apoyo, el entusiasmo y la pasión compartida con mis compañerxs doctorandxs : Gianna Schmitter con quien nos lanzamos en este apasionante proyecto *TransLiteraturas*, pero también Laura Balaguer, Verónica Stedile Luna, Berenice Gustavino, Jordana Maisan, Marie Rosier con quienes tejemos vínculos potentes y grandes amistades mas allá de las tesis y que fueron apoyos muy importantes.

También quiero agradecer especialmente a algunas autoras de mi corpus de tesis que tuve la gran suerte de conocer y con quien pude compartir charlas y momentos muy enriquecedores: a Mariana Enríquez y particularmente a Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara por su gran generosidad. Las admiro y me han inspirado como escritoras pero también como personas.

Mis agradecimientos van también a las Pibas y a las compañeras que encontré en las marchas feministas Ni Una Menos y por el aborto legal en 2018.

Agradezco mucho a mis amigues platenses y porteños que me han acogido en cada una de mis estadías, que me han apoyado y seguido en todo el transcurso de este trabajo y en particular a mi gran amiga y compañera de luchas Coti, pero también a Cédric, Santi, Facundo, Eli y Juan, Diego y Betti, Cédric, Fernando y Paula, Valentina, Violeta, Christophe, Vero, Maru, Ber, La China.

Je remercie aussi mes ami·es de France : Énora pour sa patience, ses relectures et son écoute attentive et enthousiaste tout au long de ce travail ; Elodie pour son intérêt et ses encouragements toujours inspirants ; et Clarisse, María, Diego, Leo, Dani, Élise et Mikaël, Marie, Laura, Pauline, Candice, Chrétien, Michèle, Faustine, Chantal, Glenda, Gourvan, Armelle et Félicien, Elsa, Justine, Lauriane, Clémence, Arnaud et Maria, Faustine, Chantal, Marion et Tim, Julia, Céline, Chloé, les ami·es de La Liebre, les doubis et aussi ma grand-mère, Huguette. Merci aussi à Pierre Rovai et Ariane Oger.

Enfin mes trois derniers remerciements vont à trois personnes qui ont été les soutiens essentiels tout au long de ces cinq années : Antoine, mon frère, Sylvie, ma mère et enfin Riwal, mon compagnon, le calme dans la tempête. Merci à vous.

**SOMMAIRE**

**INTRODUCTION** ..... 17

**PARTIE 1 – RESIGNIFICATIONS** ..... 43

**Technologies du Monstre** ..... 43

**De la captive aux monstres : insurrection de la chair et révolution du voir dans la NNA** ..... 43

**Chapitre 1 – AVANT-TEXTE** ..... 51

Configurations ..... 51

**Entre la Captive et la Monstre : conjurations de la chair entre nation et narration** ..... 51

1.1. CANON ET NATION. Écrire la nation, politiser l'écriture. La littérature : un dispositif de construction nationale ..... 52

1.2. CORPS, CORPUS ET MONSTRES. Écrire, historiciser, politiser les corps. ..... 73

1.3. L'ÉCRITURE DANS LE CORPS DES FEMMES. Entre la Captive et la Monstre : politiser l'écriture du corps des femmes ..... 100

**Chapitre 2 – LA NUEVA NARRATIVA ARGENTINA** ..... 139

Perturbations ..... 139

**Le réveil des monstres dans la NNA : nouvelles visibilités, tensions et métamorphoses de l'ordre de genre** ..... 139

2.1. Mutations du champ littéraire et prolifération de monstruosités. Une hypothèse ..... 141

2.2. Nouveau protagonisme des femmes dans le champ littéraire et nouvelle visibilité des fictions *de* femmes. Un débat ..... 150

2.3. Mutations de la NNA : « Insurrection de la chair », irruptions dans le canon et perturbations des normes : au-delà du genre ? Une cartographie des métamorphoses. ..... 176

2.4. Féminisme et Ordre de Genre : une nouvelle ligne de lecture générationnelle pour lire la NNA (pour continuer avec Drucaroff). Une proposition. ..... 182

**Chapitre 3 – LE MONSTRE** ..... 193

Reconfigurations ..... 193

**Le monstre : un dispositif pour dire et saisir ce qui (de)vient** ..... 193

3.1. Le Monstre dans les plis d'une théorie en mutation. Résignification positive et appréhension transdisciplinaire. ..... 195
3.2. Reconfigurations du Monstre : un dispositif pour dire et saisir les mutations ..... 207
3.3. Proposition. La monstration : une méthode pour lire les crises et les mutations des imaginaires ..... 231
3.4. Préfigurations des monstres (féminins) dans la littérature argentine. Une ébauche de cartographie ..... 233

**PARTIE 2 - MÉTAMORPHOSES** ..... 251
**Ce que monstrent les monstres** ..... 251
**Études du corpus** ..... 251

**Chapitre 4 : RÉAPPROPRIATIONS** ..... 255
Se voir ..... 255
**Rites de passage, autoreprésentation et auto-gestations de monstres féminins : vers un corps à soi** ..... 255
4.1. L'autrice, ce Monstre. Pratiques auto-référentielles et auto-figuratives monstres comme matérialisations d'un regard singulier. ..... 256
4.2. Rites de passage. Autonomie et auto-gestation comme principes de construction des personnages ..... 270
4.3. Mères monstrueuses : auto-gestation de fictions de femmes alternatives et subversives ..... 293

**Chapitre 5 – DÉCONSTRUCTIONS** ..... 311
Se montrer ..... 311
**Monstruosités dystopiques** ..... 311
**Monstrations déconstructrices des fictions canoniques des corps féminins** ..... 311
5.1. Les captive*s*. Corps conquis. ..... 315
5.2. Entre civilisation et barbarie. Corps dichotomique/clivé ..... 333
5.3. Femmes dans le désert. Corps exclus ..... 350

**Chapitre 6 – DÉBORDEMENTS** ..... 365
S'inventer ..... 365

**Monstruosités utopiques**. 365
**Émancipations et expérimentations transcorporelles** 365
6.1. HUBRIS. Gauchas. Sortir : devenirs extatiques 368
6.2. CARNAVAL. Zombis/Travestis. Renverser : retour et renversement des corps 394
6.3. HYBRIDES. Étendre : hybridations transgressives 418

**PARTIE 3 : PROMESSES** 445
**De la littérature au réel : le texte, le lecteur, la société à l'épreuve du monstre** 445
**Mutations esthétiques et politiques** 445

**Chapitre 7 – TRANS-FORMATIONS** 451
**Mutations des corps textuels** 451
7.1. Autrices mutantes. De l'autrice au texte : poétiques monstres 452
7.2. Genres mutants. Du genre au gender : des romans dégénérés ? 482

**Chapitre 8 – PASSAGES** 507
Lecteur·rices mutant·es. 507
**Du texte aux lecteur·rices : la lecture comme espace de transformations** 507
8.1. Lecteur.rices à la dérive : lecture disséminatrice, le plaisir de la désorientation 510
8.2. Lecteur·rices mutant·es : lecture somatique et pédagogie de la jouissance 514
8.3. La lecture rhizomique et communauté 517

**Chapitre 9 – HORS-TEXTE** 521
De la littérature à la rue : 521
**Le réveil des monstres : redistribution du visible et reconfiguration des subjectivités politiques** 521
9.1. Performances, Redistributions du visible ? La littérature et la vie dans l'ultra-contemporain 522
9.2. Des Madres, Abuelas, piqueteras… 526
9.3. …aux *Pibas* (révolution des subjectivités et nouvelle génération transféministe) . 529
**CONCLUSIONS** 557

**BIBLIOGRAPHIE** 569
Annexes 601



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Table des matières ..... 679

*A las pibas,*

## INTRODUCTION

> « Si siguen así, los hombres se van a tener que acostumbrar. La mayoría de las mujeres van a ser como yo, si no mueren. Estaría bueno, ¿no? Una belleza nueva. »
>
> (p. 190)
>
> « Las quemas las hacen los hombres, chiquita. Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices. »
>
> (p. 192)
>
> « Muchas mujeres trataban de no estar solas en público para no ser molestadas por la policía. Todo era distinto desde las hogueras. Hacía apenas semanas, las primeras mujeres sobrevivientes habían empezado a mostrarse. A tomar colectivos. A comprar en el supermercado. A tomar taxis y subterráneos, a abrir cuentas de banco y disfrutar de un café en las veredas de los bares, con las horribles caras iluminadas por el sol de la tarde, con los dedos, a veces sin falanges, sosteniendo la taza. ¿Les darían trabajo? ¿Cuándo llegaría el mundo ideal de hombres y monstruas? »
>
> (p. 196)
>
> *Las cosas que perdimos en el fuego*, Mariana Enríquez (2016)

Ces projections, interrogations, convictions conditionnelles ou futures à propos d'un avenir féminin monstrueux dans la nouvelle qui donne un titre et une fin au recueil *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez défient nos conceptions traditionnelles du monstre et de la monstruosité et pourraient bien être programmatiques de notre lecture de la littérature argentine de ces dix dernières années. En articulant la dimension sociale et esthétique, intime et politique, ces femmes, auto-dénommées « *monstruas* », qui se révoltent contre les féminicides (et notamment les actes de brûlure de visage à l'acide) en se réunissant et en organisant leurs propres bûchers publics déplacent le sens de l'écriture et du regard sur les corps des femmes. En sortant dans l'espace public, en faisant briller au soleil leurs visages brûlés, leurs cicatrices, ces *monstruas* exhibent et annoncent de nouvelles beautés nous disent-elles.

Si l'on revient à la double étymologie latine du mot monstre, nous apprenons qu'il s'agit d'un verbe signifiant à la fois « *mostrare* », montrer, exhiber ; et « *monere* », avertir, annoncer, présager. Plus qu'un objet de stigmatisation, le monstre pourrait donc incarner une « monstration », autrement dit un changement de perception ou dispositif de perception active qui exhibe tout en transgressant, tout en donnant lieu à de nouvelles formes ou de nouvelles



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

images. Dans cet idéal de « *hombres y monstruas* » qui est envisagé dans la nouvelle de Mariana Enríquez, le mot « *monstruas* » ne désigne ni un homme ni une femme mais bien autre chose, le choix de l'indéfinition, de l'inappropriable. Peut-on donc envisager ces nouvelles beautés comme une « promesse des monstres », à l'image du cyborg de Donna Haraway qui « figure la promesse ou la potentialité d'un sujet qui échappe aux déterminismes naturels et se trouve doté de nouvelles capacités d'agir [agency] tant au plan individuel que collectif » (Gardey, 2008 : 195)[1] ? Que disent ces monstres du contexte duquel ils émergent et quelle promesse portent-ils ?

## CONSTAT

### *LE RÉVEIL DES MONSTRES*

Les monstres et les corps mutants émergent et prolifèrent dans la littérature ultra-contemporaine mais aussi dans le champ académique où la question du monstre et du monstrueux fait irruption dans le passage des années 1990 aux années 2000 et plus encore depuis les dix dernières années. « *El viejo mundo se muere, el nuevo mundo tarda en aparecer y en ese claroscuro surgen los monstruos* » (Gramsci, 1983)[2] : ce passage au troisième millénaire traversé par deux crises (2001 et 2018-2019), des tensions politiques et sociales, des mutations technologiques, culturelles et philosophiques, configurerait-il un espace propice au surgissement des monstres ? La condition ultra-contemporaine du contexte qui nous questionne nous empêche d'envisager de répondre avec certitude à cette question et nous oblige à la laisser à l'état d'hypothèse. En effet, il est difficile voire impossible de saisir ce qui vient sans la distance du temps et la bibliographie sur laquelle nous pouvons nous appuyer est fragmentaire, éparse, mouvante et énonce des lignes de réflexions ou de réponses débouchant sur des ébauches de systématisation pouvant toujours être remises en cause ou discutées. Par conséquent, nous n'avons cessé d'actualiser jusqu'aux derniers temps de ce travail la bibliographie. Nous remarquons cependant que les antécédents bibliographiques portant sur la question du monstrueux traitent en majorité de périodes charnières de l'histoire où les mutations techniques, artistiques et biopolitiques bouleversent les représentations de l'humain et du corps. Ainsi, plusieurs ouvrages appréhendent, au travers du prisme du

[1] GARDEY Delphine, article « Cyborg », *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La découverte, 2016, p. 192-202 ; à propos de : HARAWAY Donna, « La promesa de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles », *Política y sociedad*, n° 30, Madrid, 1999 (1re éd. : 1991), p. 121-163.
[2] GRAMSCI Antonio, *Carnets de prison*, 1983.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

monstre et du monstrueux, la décadence fin-de-siècle en Europe autrement dit, le passage au XIX^e siècle (Stead, 2004 ; Jouve, 2012) mais aussi le passage du XIX^e au XX^e siècle des totalitarismes européens (Clair, 2012), ainsi que les mutations générées par les nouvelles technologies et mobilités du XXI^e siècle transformant le sujet en « sujet nomade », matière de métamorphoses multiples (Braidotti, 2005). Le monstre serait-il donc une figuration idoine pour appréhender et, dans notre travail, lire, ce qui se tend, ce qui se transforme dans les imaginaires et les représentations à un moment donné mais aussi pour déplacer les approches et les catégories traditionnelles afin de saisir la complexité de ce qui vient ?

## CONTEXTE

### *MUTATIONS DE L'EXTRÊME CONTEMPORAIN*

Depuis la crise de 2001, une nouvelle génération d'auteur·rices gagne de la visibilité dans le panorama littéraire que l'on appelle « Nueva Narrativa Argentina » (Tomás, Castillo, Abbate)[3]. La critique littéraire rend compte de sa dimension hétéroclite et foisonnante donnant lieu à la publication de diverses anthologies depuis 2005 qui soulignent son innovation et de sa richesse[4] et semble dédire l'idée d'une littérature en danger ou d'une « fin » de la littérature qui circulait dans les années 1970[5] et revient dans l'Argentine post-crise de 2001 au gré d'un débat critique sur la valeur et la post-autonomie de la littérature du présent (Ludmer, 2006, 2007 ; Sarlo, 2006 ; Contreras, 2009)[6]. La critique étudie les conséquences de ces politiques

[3] TOMÁS Maximiliano, CASTILLO Abelardo, *La joven guardia: nueva narrativa argentina*, Buenos Aires, Norma, 2006 ; TOMÁS Maximiliano, ABBATE Florencia, *La joven guardia: nueva literatura argentina,* Buenos Aires, Verticales del bolsillo, 2005.

[4] Il convient aussi de citer les nombreuses anthologies qui suivent celle de Maximiliano Tomás. En effet, nous pouvons citer celle de Florencia Abbate, qui, avec *Una terraza propia. Nuveas narradoras argentinas* (2006), fait une anthologie de récits courts d'autrices pour montrer la richesse de la production littéraire féminine actuelle. Diego Grillo Truba propose une sélection de récits autour de la thématique sexuelle dans *En celo* (2007). *La erótica del relato. Escritores de la nueva literatura argentina*, réunit des nouvelles suivant la même thématique (Jimena y Matías Néspolo, 2009). *Volveré y seré la misma, Panorama de nuevas narradoras argentinas* (Garamona, 2010) propose une nouvelle anthologie d'autrices dont les textualités débordent du canon. Elsa Drucarrof propose son anthologie pour saisir ces nouvelles écritures : *Panorama interzona. Narrativas emergentes de la Argentina* (2012) et enfin, *Cuentos raros* (2014) compile des récits à partir du critère de bizarrerie tant dans l'écriture, les personnages, les thèmes que dans l'intention de transgresser la tradition de la nouvelle argentine.

[5] Le manifeste de César Aira vient alimenter l'idée de littérature en danger qui circule depuis les années 1970. « *La muerte de la literatura vagabundea a nuestro alrededor* » déclare Roland Barthes dans *La preparación de la novela* tandis que George Steiner se demande « *¿Después del libro, qué?* », diagnosticando el fin del libro en *La dificultad y otros ensayos.* BARTHES Roland, *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France: 1978-1979 y 1979-1980,* Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005; STEINER Georges, *Sobre la dificultad y otros ensayos*, 1972.

[6] CONTRERAS Sandra, « Economías literarias en la ficción argentina del 2000 (Casas, Incardona, Cucurto, Llinás) », *Actas del II Congreso Internacional Cuestiones críticas*, Rosario, 2009, p. 1-20 ; CONTRERAS Sandra,



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

néolibérales sur le champ littéraire mettant au jour les nouvelles dynamiques éditoriales polarisées entre ceux qui choisissent de s'adapter au marché et de ce fait vont vers une standardisation de l'écriture et ceux qui s'y refusent en s'ouvrant et en circulant au sein de circuits alternatifs au travers desquels ils s'adonnent à des expérimentations poétiques, linguistiques (Saítta, 2002)[7]. César Aira soulignait déjà les conséquences inquiétantes de la professionnalisation de l'écrivain·e dans « La nueva escritura » (2000)[8] en proposant comme alternative de survie à cette perte de valeur et de créativité le retour aux avant-gardes et à ce qui les constitue : le processus de création, qui pour l'auteur argentin prend la forme du Monstre autrement dit, « *la individualidad absoluta. […] Ese dispositivo de consciencia que pretende asistir a su propio espectáculo, el lenguaje que quiere hablarse a sí mismo, en una palabra, el Monstruo. Ese dispositivo mismo es el Monstruo* » (Aira, 1993)[9]. D'une certaine manière, Aira anticipe dans « La nueva escritura » ce qui émerge dans la dénommée Nueva Narrativa Argentina et vient, par sa diversité, son foisonnement de formes et de processus, dépasser toute idée de fin de la littérature et mettre au défi le champ littéraire (la critique, la théorie, le marché) qui semble poussé à reconfigurer, repenser ses catégories et se réinventer au-delà des présages de fin (fin de la littérature, fin de l'histoire, fin de l'art) dans l'horizon de ce qui survie (Saítta, 2005 ; Pron, 2009)[10]. Ainsi, dans la lignée d'Aira, de nombreuses voix invoquent ses débordements, sa vitalité, son inventivité et ses mutations l'inscrivant dans une dimension avant-gardiste qui reconfigurent la littérature vers de nouveaux processus de production, d'expérimentation et de circulation ainsi que de nouvelles formes qui peuvent l'apparenter à l'art contemporain (notamment aux processus qui le traversent de peformance, recyclage, improvisation, installation)[11] et qui se recomposent de manière trans se connectant avec de nouveaux médias, se structurant en réseaux (Laddaga, 2007 ; Contreras, 2010 ;

---

« Cuestiones de valor, énfasis del debate », *Boletín del Centro de Estudios,* Rosario, 2010, p. 1-10; LUDMER Josefina, « Literatura postautónomas » (décembre 2006) et « Literatura postautónomas 2 » (mai 2007), [www.loescrito.net] ; SARLO Beatriz, « Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia », *Punto de vista* n° 86, Buenos Aires, décembre 2006, p. 1-6.

[7] SAÍTTA Sylvia, « Después de Borges: apuntes sobre la nueva literatura argentina », *Todavía*, [www.revistatodavia.com.ar], septembre 2002.
SAÍTTA Sylvia, « En torno al 2001 en la narrativa argentina », [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112014000100008&script=sci_arttext].

[8] AIRA César, « La nueva escritura », Boletín, Rosario, n° 8, 2000.

[9] AIRA « Arlt », *Paradoxa*, n° 7, Rosario, 1993.

[10] SAÍTTA Sylvia, « Después de Borges: apuntes sobre la nueva narrativa argentina », *Revista Todavía* 2, 2002; PRON Patricio, « La reinvención de lo nuevo: la literatura argentina después de 2001 », 2009, [patriciopron.blogspot.com/2009/03/la-reinvencion-de-lo-nuevo-la.html].

[11] Voir LADDAGA Reinaldo, *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007.

Chiani, 2014 ; Audran, Schmitter, 2017)[12]. En effet, si le monstre est un dispositif, selon Laddaga, la tendance de la littérature de l'extrême contemporain est de « *construir menos objetos concluidos que perspectivas, ópticas, marcos que permitan observar un proceso que se encuentre en su curso* » (Laddaga, 2007 : 14)[13].

C'est peut-être donc dans ce passage aux années 2000 et toutes les mutations qui le traversent, et notamment les transformations des technologies du voir, « se voir » et du montrer, « se montrer » qu'elles soient techniques, numériques politiques, ou littéraires, que vient s'écrire la *promesse des monstres* de la NNA.

À ce titre, de nombreuses publications figurant dans des dossiers, des revues ou des livres dédiés au monstre et au monstrueux incluent des analyses de romans et de nouvelles de la NNA (Audran, Hardouin, Ponce, 2014 ; Domínguez, 2016)[14] mais aussi des séminaires comme les très récents « Devenir monstruo. Literatura argentina reciente y género » pris en charge par Lea Hafter, atilio Rubino, Facundo Saxe et Silvina Sánchez (UNLP, 2019)[15] ou bien « Literaturas de terror. Los monstruos de Nuestra América » dirigé par Paula Daniela Bianchi (UBA, 2018)[16] où figurent plusieurs œuvres de la NNA. Ces derniers exemples (car il s'agit bien d'exemples dans le sens où la plupart des articles sur le monstrueux sont disséminés dans plusieurs revues ou actes de colloques traitant de thématiques variées) soulignent la récurrence du monstre et du monstrueux dans la NNA mais démontrent aussi son importance grandissante dans le champ académique ultra-contemporain et vient donc nous interroger sur les mutations qui le traversent.

En effet, depuis les années 1980, il semble que le discours critique et académique appréhende les créations artistiques et philosophiques des années 1960 à nos jours depuis la notion de postmodernité. Cependant, nous nous demandons pourquoi parler encore depuis le préfixe « post » qui, comme le dit Marc Gontard, semble exprimer une « période qui ne sait plus inventer l'avenir » (2013 : 17)[17], qui pense depuis le passé et qui a souvent soulevé des polémiques autour de cette même notion de « fin » qui fait débat dans le champ littéraire (fin

[12] LADDAGA Reinaldo, *op. cit.*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007; CONTRERAS, Sandra, «Cuestiones de valor, énfasis del debate», *Boletín del Centro de Estudios,* Rosario, 2010, p. 1-10; CHIANI Miriam, SÁNCHEZ Silvina, « Chicas del setenta », in *Katatay*, Buenos Aires, n° 11/12, 2014, p. 45-52; AUDRAN Marie, SCHMITTER Gianna, «TransLiteraturas », San Martín de los Andes, Revista Transas, 2017.
[13] LADDAGA Reinaldo, *op. cit.*
[14] Voir le dossier: AUDRAN Marie, HARDOUIN Élodie, PONCE Néstor (coord.), « Monstruos y Monstruosidades en las representaciones estéticas y sociales », *Amérika*, n° 11, 2014 [en ligne]; Voir la publication: DOMÍNGUEZ Nora, *Figuras y saberes de lo Monstruoso*, Buenos Aires, Editoriales de la facultad de Filosofia y letras, 2016.
[15] Séminaire organisé en 2019 à la Universidad Nacional de La Plata.
[16] Séminaire organisé par la Facultad de Filosofia y letras de la Universidad de Buenos Aires.
[17] GONTARD Marc, *Écrire la crise. L'esthétique postmoderne,* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

de l'histoire, fin de l'art, fin du livre, etc.) ? L'effervescence et l'innovation de la création littéraire et de la recherche académique des dernières années paraît en effet contredire cette prémisse. Toutefois, il est difficile de nommer ce qui vient. L'extrême contemporain positionne l'exercice critique sur l'espace-seuil de ce qui *devient* et *advient*, autrement dit, sur le site du monstre qui se tient « *at the threshold…of the becoming* » (Cohen, 2007 : 20)[18]. Si la postmodernité a marqué la crise de la modernité, et donc de la rationalité et des grands récits dans un contexte post-guerre, post-totalitarismes, postcolonial et post-blocs, accompagnée de l'émergence du capitalisme et de la mondialisation, la littérature qui surgit à partir de là et se déploie jusqu'au présent ne cesse de (se) déconstruire, (se) réécrire, (se) repositionner. En effet, depuis les années 1990, le postmodernisme fait débat, et la critique propose de nouveaux concepts et de nouvelles approches. Reprenant souvent l'appareil théorique de la *French Theory* dont les concepts de « rhizome », « devenir », « entre », « désir » de Gilles Deleuze (1968, 1972, 1976)[19] ; de « différ*a*nce », « déconstruction » de Jacques Derrida (1967, 1972)[20] et de « biopolitique », « dispositifs » de Michel Foucault, ou de « dissémiNation », « tiers-espace » (1990, 1994)[21] de penseurs des études postcoloniales comme Homi Bhabha, il s'agit d'évaluer et d'adapter les concepts au monde contemporain. Ainsi, émergent les notions d'« hybridité », d'« alt*a*rité » (Canclini, 1992 ; de Toro, 2005)[22] ; de « transmodernité » (Rodríguez Magda, 1989, 2007)[23] ; de « modernité liquide » (Bauman, 2000, 2005, 2006)[24] ; de « nomadisme » et de « localisation » (Braidotti, 1994, 2002)[25] ; de

[18] COHEN Jeffrey Jerome, « Monster culture (Seven theses) », *Gothic Horror: A Guide for Students and Readers*, 2007, p. 198-217.
[19] DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968 ; DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *L'anti-oedipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972 ; DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1976.
[20] DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967 ; DERRIDA Jacques, *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972.
[21] BHABHA Homi, *Nation et narration*, London, Routledge, 1990; BHABHA Homi, *The location of culture*, London, Routledge, 1994.
[22] CANCLINI Néstor García, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990 ; CANCLINI Néstor García, « Noticias recientes sobre la hibridación », *Revista transcultural de música*, n° 7, 2003 ; TORO Alfonso DE, « Pasajes - Heterotopías – transculturalidad : Estrategias de hibridación en las literaturas latino/americanas: un acercamiento teórico », *in* Birgit MERTZ-BAUMGARTNER & Erna PFEIFFER (eds.), *Aves de paso : autores latinoamericanos entre exilio y transculturación*, vol. 28, p. 19-28, Frankfurt am Main, Vervuert, 2005.
[23] RODRÍGUEZ MAGDA Rosa, *La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna*, Barcelona, Anthropos, 1989 ; RODRÍGUEZ MAGDA Rosa, « Transmodernidad. La globalización como totalidad transmoderna », *Observaciones filosóficas*, n° 4, 2007 [http://www.observacionesfilosoficas.net/latransmodernidadlaglo.html].
[24] BAUMAN Zygmunt, *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000 ;BAUMAN Zygmunt, *Amor líquido : Acerca de la fragilidad de los vínculos Humanos*, Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2005 (1re éd. : 2003) ; BAUMAN Zygmunt, *Vida líquida*, Barcelona : Paidós, 2006 (1re éd. : 2005).
[25] BRAIDOTTI Rosi, *Nomadics subjects: embodiement and sexual difference in contemporary feminist theory*, Cambridge, Columbia University, 1994 (traduction espagnole, Paidos : 2000) ; BRAIDOTTI Rosi,



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

« *queer* », « performance », « possible » (de Lauretis, 1987; Butler, 2005, 2006, 2009)[26] qui remettent en cause les binarismes, le rationalisme dialectique et ouvrent de nouvelles voies à la pensée. Le champ académique adopte donc des démarches et ouvre des champs d'étude de plus en plus transdisciplinaires rendant compte d'une pensée qui tend à se reconfigurer incessamment poussée par l'urgence d'inventer de nouvelles catégories et de nouveaux modèles pour appréhender la complexité, la rhizomie, l'hybridité et le nomadisme du contemporain qui président à la constitution des sujets qui l'habitent.

Au cœur de ces mutations de la pensée, émerge un nouveau champ disciplinaire qui bouleverse les catégories binaires de la fiction et de la réalité, du passé et du présent, de l'absence et de la présence, du bien et du mal, de l'identité et de l'altérité : il s'agit des *Monster studies* inaugurées par l'ouvrage de référence *Monster theory : reading culture* de Jerome Jeffrey Cohen (1996)[27] envisageant le monstre comme méthode pour lire les cultures depuis lesquelles il émerge. Si ce dernier construit sa réflexion depuis les études littéraires médiévales, nous nous demandons comment l'envisager pour étudier la littérature de l'extrême contemporain. Quoi qu'il en soit, son travail marque une inflexion dans l'appréhension du monstre qui fait son entrée comme savoir positif mais aussi problématique dans l'académie de par sa nature irréelle et la multiplicité des formes et des acceptions selon les époques qu'il recouvre. Une dizaine d'année après l'ouvrage de Cohen est publié celui d'Asa Mittman, *Monsters and the monstruous* (2012)[28] qui tout en introduisant les problèmes que posent le monstre comme objet et champ d'étude académique, l'institue comme discipline, les « *Monster studies* ». De nouveau, le monstre émerge face aux défis que les mutations lancent à la pensée. Au vu des activités et publications, le champ semble s'ouvrir plus particulièrement depuis cette dernière décennie avec les travaux de Gabriel Giorgi qui coordonne le numéro spécial « Monstruosidad y biopolítica » de la revue *Iberoamericana* (2009)[29] ; les publications *Criaturas y saberes de lo monstruoso* (2008)[30], *Miradas y saberes*

---

*Metamorphoses: towards a materialist theory of becoming*, Polity Press, Cambridge, 2002 (traduction espagnole, Akal ediciones : 2005).

[26] DE LAURETIS Teresa, *Technologies of Gender. Essays on Theory, film and Fiction*, Indiana university press, Bloomington & Indianapolis, 1987 ; BUTLER Judith, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, 1990, Routledge ; *El género en disputa*, México, Paidós, 2001 ; *Trouble dans le genre*, Paris, La découverte, 2005 ; BUTLER Judith, *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006 ; BUTLER Judith, *Ces corps qui comptent : De la matérialité et des limites discursives du sexe*, Éd. Amsterdam, 2009.

[27] COHEN Jeffrey Jerome, ed. *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis, Minn: University of Minnesota Press, 1996.

[28] MITTMAN Asa Simon, and DENDLE Peter (eds), *The Ashgate research companion to monsters and the monstrous*, Ashgate Publishing, Ltd., 2012.

[29] GIORGI Gabriel, « Monstruosidad y biopolítica », Revista iberoamericana n° 227, 2009.

*de lo monstruoso* (2011), *Figuras y saberes de lo monstruoso* (2016)[31] de l'Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Universidad de Buenos Aires qui organise environs tous les 4 ans depuis 1998 les journées d'étude « Monstruos y monstruosidades » ; le numéro 7 de la revue *Lectures du genre* dédié à « Genre, canon et monstruosités » publié en 2010 ; les colloques et journées d'étude ayant eu lieu à l'université de Rennes 2 (2011), de La Sorbonne (2013), de Liège (2013), de Las Palmas de Gran Canarias (2014) et de Palermo (2015) à partir du projet interuniversitaire itinérant « Monstruos y Monstruosidades » coordonné par Marie Audran, Elodie Hardouin et Néstor Ponce et le dossier de la revue *Amerika* « Monstruos y monstruosidades en las representaciones estéticas y sociales » (2014)[32] issu de ce projet ; enfin les séminaires très récents que nous avons évoqué en amont (p. 4).

Le surgissement des monstres dans le champ académique et dans la NNA peut s'envisager en écho avec le geste des « Mujeres ardientes » de Mariana Enríquez comme autant de réappropriations positives de cette figure pour dire la crise mais aussi pour mettre en crise les représentations. Cette réappropriation du monstre traverse le domaine de la pensée et des lettres et résonne dans la société. En effet, une révolution féministe ébranle la société argentine depuis ces dix dernières années donnant lieu notamment à un renversement des représentations patriarcales, des fictions du sujet unitaire et notamment de La femme. De « *Somos las nietas de las brujas que no pudieron quemar* » (slogan emprunté au titre d'un roman de l'autrice Tish Thawer publié en 2015)[33] à « *Reinvidico mi derecho a ser monstruo y que lo otro sea lo normal* » (slogan repris du poème Transpirado de Susy Shock lui-même emprunté à Marlene Wayer, 2008)[34] se trace un itinéraire de réappropriation du monstre de la littérature à la rue qui configure un dispositif de torsion de perception mais aussi d'énonciation témoignant de la demande et de l'urgence de cette demande à déplacer les

---

[30] DOMÍNGUEZ Nora, RODRÍGUEZ CIDRÉ Elsa (coord.), *Criaturas y saberes de lo monstruoso*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2008.

[31] DOMÍNGUEZ Nora, CABALLERO DEL SASTRE Elisabeth, MARTIN Ana Laura, PITA Valeria, RODRÍGUEZ CIDRÉ Elsa, ROSA María Laura, SCHNIEBS Alicia y SUÁREZ Marcela (comp.), *Figuras y saberes de lo monstruoso*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Colección Saberes, 2016.

[32] AUDRAN Marie, HARDOUIN Elodie, PONCE Néstor, « Editorial », *Amerika*, n° 11, décembre 2014, [http://journals.openedition.org/amerika/5813].

[33] Il s'agit de la phrase « *We are the granddaughters of the witches you weren't able to burn* » du roman *The Witches of Blackbrook* de l'autrice nord-américaineTish Thawer publié en 2015.

[34] SHOCK Susy, *Poemario Trans Pirado*, Buenos Aires, Nuevos tiempos, 2011 (1re éd : 2008). Susy shock est une artiste argentine qui se dit « *artista trans sudaka* ». Elle écrit et chante dans le groupe de musique de *folclore argentino* « Susy Shock y la bandada de colibris ». Marlene Wayer est une psychologue sociale et activiste trans argentine.

représentations et les normes pour saisir et inclure la complexité et la diversité dans la communauté.

## SEUILS ET CADRAGE

*LIGNES, TENSIONS, PERTURBATIONS DANS LA NNA*

Quelle(s) promesse(s) et quels enjeux esthétiques et politiques viendraient donc figurer cette irruption des monstres dans la NNA ? Viennent-ils réaffirmer leur puissance qui perturbe les représentations canoniques et figure les crises et les mutations de la société ?

Les prémices de ce travail s'inscrivent dans la lecture de deux ouvrages critiques publiés en 2011 qui tentent de saisir cette production littéraire argentine récente et les mutations qu'elle inscrit dans le champ littéraire : *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura* d'Elsa Drucaroff qui propose d'en saisir des lignes, des problèmes, des tendances de la littérature du présent et de les circonscrire à travers le concept de génération qu'elle définit comme « *una herramienta para considerar la especificidad literaria del problema al interrogar la relación política-literatura, historia-literatura* » (Drucaroff, 2011 : 177)[35] ; *La Argentina como narración*[36], une anthologie critique compilée et éditée par Jorge Monteleone et commandée par le Fondo Nacional de las Artes pour le bicentenaire qui revient sur une lecture des deux-cent années de l'Argentine à travers la réunion de plus de 250 textes hétéroclites divisés en dix topiques de la littérature dont il met au jour les actualisations des fondations jusqu'à la littérature de ces dernières années.

Dans cet ouvrage, Jorge Monteleone répète de façon singulière un geste critique traditionnel : celui qui consiste à mettre à l'épreuve les thèmes ou les topiques qui reviennent dans la littérature argentine depuis les fondations afin de saisir, au travers de leurs reconfigurations et transgressions, les déformatiosn, les continuités et les tensions qui constituent l'Argentine comme narration. En mettant en contact des textes de natures et d'époques diverses, il rend saillant à la fois l'imaginaire qui les unit tout en soulignant les tensions et les transformations qui le traversent ou bien qu'il génère. En revenant dans son prologue sur les liens entre la nation et la narration et en inscrivant dans son corpus des textes du présent, Monteleone nous donne l'occasion d'éprouver la continuité de ces liens dans la littérature ultra-contemporaine et d'envisager la NNA comme possible espace de

[35] DRUCAROFF Elsa, *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Buenos Aires, Emecé, 2011.
[36] MONTELEONE Jorge, *La Argentina como narración*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las artes, 2011.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

reconfiguration du canon ou tout du moins des motifs fondateurs et des gestes littéraires de refondation, de défondation, de torsion ou d'infondation du canon[37]. De cette manière, en cette date anniversaire, depuis une lecture transhistorique, il réaffirme le lien entre la politique et la littérature argentine.

Quand à Elsa Drucaroff, c'est justement sur ce lien entre histoire, politique et littérature qu'elle ébauche sa réflexion sur une génération post-dictature et vient se positionner dans un débat qui traverse la littérature du présent et sa possible dimension post-historique porté notamment par Beatriz Sarlo dans un article publié en 2006 dans la revue *Punto de vista* « Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia[38] ». En effet, si cette dernière y entreprend un exercice d'attribution de valeur à la littérature du présent dépassant ainsi le diagnostic d'une fin de la littérature, elle en souligne néanmoins les mutations ou ruptures, et notamment celles du lien ou « pacte » que le roman entretient avec la réalité sociale et l'histoire : « *La novela fue el género de lo social y de la intimidad, que mantenían un tenso pero obligatorio pacto de necesidad. Ese pacto ya no tiene el sentido que tuvo, incluso ya no hay pacto explicito, sino solamente uso de materiales de uno y otro lado* » (Sarlo, *Ibid.*). Elle envisage l'expression esthétique d'une telle rupture dans « *el abandono de la trama* » qui serait la projection littéraire d'une « *huelga de acontecimiento* » (concept de Baudrillard en vogue en Argentine dans les années 1990)[39] autrement dit d'une contemporanéité post-historique. Drucaroff consacre un chapitre entier de son essai à répondre et à débattre avec Sarlo réaffirmant le lien fort de la littérature du présent avec l'histoire, le passé récent et la réalité sociale qu'elle décrit comme étant « *al rojo vivo* » (Drucaroff, 2011 : 218). En insistant sur la distinction entre la connotation et la dénotation, la dimension référentielle ou non de l'histoire dans la littérature, et en convoquant Adorno, elle assure que la politique et l'histoire peuvent traverser la littérature parfois de façon plus intense justement parce qu'elles apparaissent de manière connotée, distanciée et non référentielle (*Ibid.* : 219) et qu'elles n'apparaîssent donc pas forcément de manière thématique dans les romans du présent. Ainsi, après avoir proposé une délimitation et catégorisation des générations de post-dictature en fonction du contexte historique et politique qu'elles habitent et qui conforment une subjectivité collective, elle confirme que « *las generaciones de*

[37] Jorge Monteleone procède d'ailleurs à un geste de déplacement du canon. Le onzième chapitre de son ouvrage étant réservé au récit des fondations, il choisit *Zama* d'Antonio Benedetti et non pas *Facundo* ni Martín Fierro.
[38] SARLO Beatriz, *op. cit.*
[39] À ce propos, lire l'article d'Elsa DRUCAROFF, « Narraciones a la intemperie. Sobre el año del desierto, de Pedro Mairal, y otras obras argentinas recientes », [www.elinterpretador.net], n° 27, juin 2006; et *Los prisioneros de la torre*, *op. cit.*, p. 217.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

*postdictadura son el producto (a veces excelente) del cruce de lo íntimo-público y sus complejos conflictos políticos de clase y de género, y que esto es a veces, incluso, un programa explícito* » (*Ibid.* : 252). Drucaroff envisage donc la littérature de la première décennie 2000 comme le produit d'une génération « post-dictature » c'est-à-dire d'auteur·rices traversé·es par une expérience historique et sociétale commune dont les grandes lignes sont leur naissance et enfance pendant la dictature militaire, leur adolescence et formation dans les années ménémistes et leurs débuts dans la littérature à partir de ou après la crise économique de 2001. Ce cadre historique et politique trace les lignes de sa lecture critique de la NNA elle-même traversée par les politiques de la mémoire des gouvernements Kirchner[40], les jugements pour crimes contre l'humanité des tortionnaires de la dictature à partir de 2006, la disparition de Julio López en 2007[41] dans ce contexte de tension de réouverture des jugements, les *escraches* du collectif « HIJOS ». La NNA apparaît donc comme un espace de cristallisation, d'actualisation, d'incarnation de l'histoire récente dans les corps, dans les chairs des enfants de la dictature qui dialogue avec l'urgence et les tensions du contexte politique. Cependant, si Drucaroff centre sa lecture sur sa dimension post-dictature, elle ouvre aussi une ligne parallèle – que l'on pourrait tout autant relier au contexte politique dans lequel elle émerge et notamment aux deux lois suivantes : *ley del matromonio igualitario* (2010) et *ley de diversidad de género* (2012) – qui contemple les nouvelles écritures des genres, des corps et des expériences liées à un genre ou un autre et qui tendent à brouiller et dépasser la partition binaire. Ainsi, elle tente de cerner ce qui, dans la relation au passé récent et dans la conscience générationnelle de ces jeunes écrivains, génère du « nouveau » dans la littérature à partir de deux axes : « *el Orden de Clase* » qui renvoie à la représentation singulière émergeant de la relation avec le passé récent et les subjectivités post-dictature et post-crise de 2001[42] et « *el Orden de Género* » qui renvoie à une tendance à la reconfiguration des représentations de genre dans laquelle le corps est central[43].

[40] Néstor Kirchner est le président de l'Argentine de 2003 à 2007 ; Cristina Fernandez de Kirchner est, quant à elle, presidente de 2007 à 2015 (*Frente para la victoria – Partido justicialista*, centre-gauche).
[41] Julio López est un ex militant péroniste détenu clandestinement (« disparu ») pendant la dictature militaire (1976-1983) et disparu depuis 2006 peu de temps après avoir témoigné comme victime aux jugements pour les crimes contre l'humanité perpétrés pendant la dictature ouverts à partir de 2006 dans la ville de La Plata.
[42] Lignes traversant « *el Orden de Clase* »: « *No hay muerte de las utopías, hay muerte de las certidumbres* », « *El trauma del pasado reciente* », « *Los fantasmas y desaparecidos* », « *La errancia de jóvenes y fantasmas* », « *Hijos y padres: el imaginario filicida de la postdictadura* », « *Transmisión quebrada de la experiencia histórica* », « *Todo es lenguaje. Obsesivo diálogo con los medios masivos* », « *La civilibarbarie* ».
[43] Lignes traversant « *el Orden de Género* »: « *Nuevas maneras de ser varón* », « *La mirada femenina* », « *El cuerpo en algunas escritoras / y escritores varones de postdictadura*.

Les deux gestes critiques proposent une lecture qui, si elle configure une certaine opération canonique, opère de façon transversale et rhizomique et s'envisage donc plus comme une mise en relation de textualités au gré de lignes, de nœuds, de « *manchas temáticas* » (Viñas)[44] que comme système ou totalité, laissant ainsi les tensions, l'hétérogénéité et les mutations apparentes et ouvrant de possibles métamorphoses à venir. Si l'un s'inscrit dans une démarche diachronique anthologiste et l'autre dans une observation synchronique et générationnelle de la NNA, tou·tes deux interrogent et examinent les « *constantes con variaciones* » (Viñas) qui traversent la littérature argentine et mettent au jour les variations, les ruptures, les nouveautés qui émergent au gré desquelles c'est une lecture de l'Argentine – de ses tensions, de ses désirs, de ses ruptures, de ses évolutions – qu'ils nous livrent. Ces deux lectures constituent les seuils de notre travail et nous nous sommes donc inscrite dans une démarche qui croise ces deux approches en analysant les monstres qui émergent dans la NNA à la fois comme dispositifs de torsion du canon et des représentations canoniques et comme figuration des mutations de l'Argentine ultra-contemporaine.

Cependant, si Drucaroff émet ces constats en 2011 à propos de la littérature écrite dans la première décennie des années 2000, qu'en est-il de la décennie suivante dans laquelle s'inscrit notre réflexion ? En effet, le temps court et le monstre aussi, nous obligeant sans arrêt à réajuster et rouvrir les conclusions. Mais justement, dans quelle mesure l'irruption des monstres dans la NNA des dix dernières années ne reflète-t-elle pas un évènement littéraire tout autant qu'historique ?

La critique littéraire accorde toujours dans son ensemble une grande place à la perspective post-dictatoriale de la NNA, au travail sur la post-mémoire, à la thématique de la « *literatura de hijos* » (Basile, 2019)[45] et à la centralité du corps comme « plateformes de mutations » (Pron, 2009)[46] ou comme expressions incarnées de la mémoire. Ce sont d'ailleurs les dimensions qui structurent le dernier volume de l'histoire critique de la littérature argentine intitulé *Una literatura en aflicción* consacré aux littératures du présent (Monteleone, 2018)[47]. Nous comprenons combien la lecture post-dictature de la NNA peut expliquer le réveil des monstres : de ces corps qui font retour, qui montrent leurs marques, qui

[44] VIÑAS David, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1964 (rééditions : 1971, 1982, 2005).
[45] BASILE Teresa, Infancias. La narrativa argentina de HIJOS, Córdoba, Eduvim, 2019. Teresa Basile avait aussi dirigé un séminaire « Literatura y memoria: la literatura de HIJOS e hijos », Universidad de la Plata, 2016.
[46] PRON Patricio, « La reinvención de lo nuevo: la literatura argentina después del 2001 », *Quimera*, n° 304, Barcelona, marzo de 2009.
[47] MONTELEONE Jorge (dir. vol.), *Una literatura en aflicción*, JITRIK Noé (dir. Colec.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2018.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

reconfigurent les violences et les traumas [du passé], qui actualisent les mémoires et les oublis à travers les corporalités, tout autant qu'une lecture féministe ou depuis une perspective de genre qui s'attarde sur la reconfiguration des représentations canoniques et binaires des corps et sur ces métamorphoses corporelles inédites, inattendues, au-delà du *gender*.

Dans le numéro spécial de la revue *Katatay* consacré à la littérature récente « Chicas del setenta » publié en 2014, Miriam Chiani se concentre davantage sur cette perspective (Chiani, 2014)[48] en focalisant son attention sur la visibilité croissante qu'acquièrent les écrivaines dans le champ littéraire et en ouvrant un espace de réflexion partagé avec Elsa Drucaroff où cette dernière procède à une lecture de la NNA en se concentrant sur « *el orden de género* » où elle réfléchit sur l'existence ou la mutation de l'inscription d'une « *mirada femenina* » dans les textes argentins du présent. Et, geste critique significatif, elle compile aux côtés de Silvina Sánchez une anthologie de nouvelles d'autrices de la NNA qui vient faire la monstration de leur innovation et de la place significative qu'elles acquièrent dans le champ littéraire tant éditorial qu'académique. Cet approfondissement de la lecture des métamorphoses de genre dans la NNA précède des mutations significatives de la société concernant les questions de genre et remettant en question les fondements patriarcaux de la société impulsées par le mouvement féministe qui émerge et se cristallise dans le passage politique à la gestion de Mauricio Macri en 2015 faisant converger les revendications féministes (droits des femmes, égalité salariale, lutte contre les féminicides, la traite sexuelle, le machisme et le sexisme) avec la condamnation du régime néolibéral complice et socle contemporain du patriarcat.

Comment expliquer ce changement de paradigme, cette redistribution du visible qui met en lumière des femmes autrices dans le champ littéraire ultra-contemporain ? N'est-ce pas là l'évènement en germes dans l'irruption des monstres dans la NNA ? Ou bien peut-on dire que les mutations nationales (sociopolitiques) et globales engendrent des mutations dans les productions et les représentations du genre (Masiello, 1997)[49] ? Les évènements féministes ouvrent tout un champ d'enthousiasme et de tensions dans la critique et la société. En ce sens l'ouverture de la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires de 2018 au moment où la société se mobilise pour la légalisation de l'avortement, est un évènement significatif :

[48] CHIANI Miriam, « Algunas coordenadas más sobre narrativa argentina del presente » in *Katatay*, n° 11/12, 2014 ; CHIANI Miriam, SÁNCHEZ Silvina, « Chicas del setenta », *Katatay*, Buenos Aires, n° 11/12, 2014, p. 45-52. Remarquons d'ailleurs que ces deux chercheuses intègrent le projet « Narrativa argentina de la última década » du Centro de Teoría y Crítica Literaria de la Universidad Nacional de La Plata.

[49] MASIELLO Francine, *Mujeres entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura en la Argentina Moderna*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.

l'autrice Claudia Piñeiro est invitée à prononcer le discours d'inauguration ouvrant cette édition qui met à l'honneur les femmes écrivaines et interpelle la société, le monde de la culture et les auteur·rices, le foulard vert attaché au poignet, quant à l'urgence de repenser la visibilité et la représentabilité des femmes dans le champ littéraire, public et politique et notamment dans ce contexte néolibéral[50]. Cette interpellation met en garde contre la stigmatisation et la neutralisation de certains processus de visibilisation des femmes et invite à penser des dispositifs d'autoreprésentation dans le monde littéraire qui résonnent avec le mouvement féministe et une tendance de la critique et du champ académique à se saisir de ces questions. En effet, nous remarquons qu'elles réveillent une dynamique de lecture et de relectures de la littérature depuis « *el orden de género* » et un enthousiasme particulier quant à la production littéraire d'autrices contemporaines – notamment à partir de 2017-2018. Le monde académique intègre donc leurs œuvres dans les programmes de cours, de séminaires de littérature argentine ou/et latino-américaine (Diz, Punte Bianchi, 2018 ; Chiani, Mallol, Príncipi, Sánchez, 2018)[51], et ouvre des convocations à des contributions pour des revues sur le sujet (Durán, 2019 ; Bustamente Escalona, Pérez Fontdevila, 2019)[52] ou des ouvrages collectifs (Arnés, Domínguez, Punte, en préparation)[53].

## CORPUS

*LES MONSTRES D'ARIANA HARWICZ, FERNANDA GARCÍA LAO, GABRIELA CABEZÓN CÁMARA, SAMANTA SCHWEBLIN ET MARIANA ENRÍQUEZ*

---

[50] PIÑEIRO Claudia, « La disidencia como estado de alerta », discours d'ouverture de la Feria internacional del Libro de Buenos Aires, 2018, [http://www.el-libro.org.ar/wp-content/uploads/2018/04/claudia-pineiro-discurso-inauguracion.pdf].

[51] DIZ Tania, PUNTE María José, BIANCHI Paula, « Tensiones de un debate en curso: Feminismos y ficciones en la literatura argentina », Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y letras, 2018 ; CHIANI Miriam, Mallol Anahí, Príncipi Ana, Sánchez Silvina, séminaire, « Chicas del 70'. Escrituras de la memoria, la violencia, lo precario, el afecto y el cuerpo », Universidad Nacional de La Plata, 2018.

[52] DURÁN María Angélica Semilla, « Escrituras disidentes », *REVELL-REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS*, 2018, vol. 3, n° 20, p. 07-21 ; BUSTAMENTE ESCALONA Fernanda, PÉREZ FONTDEVILA Aina (Intro.), dossier « Ser autora latinoamericana. Procesos y estrategias de autor-representación », *Revista iberocamericana*, vol. LXXXV, n° 268, julio-septiembre 2019. Ces deux dossiers comportent des articles dédiés à des autrices argentines de la NNA et nous remarquons qu'une place importance est accordée à l'autrice Mariana Enríquez qui figure dans notre corpus.

[53] La maison d'édition Eduvim de Córdoba, lance un projet ambitieux intitulé *Historia feminista de la literatura argentina* dirigé par ARNÉS Laura, DOMÍNGUEZ Nora, PUNTE María José. Il s'agit d'une oeuvre en six volumes et d'un dictionnaire d'auteur·rices avec un regard féministe dont le premier tome sera publié en 2019. Les tomes : BATTICUORE Graciela, VICENS María (coord.), *I. Mujeres en revolución. Otros comienzos (XIX^e siècle)* ; DIZ Tania, ANGILLETTA Florencia, BIANCHI Paula Daniela (coord.), *II. Mujeres de letras. Entre la rebeldía y la institución* (debut du XX^e siècle) ; OSTROV Andrea, JUROVIETZKY Silvia (coord.), *III. Escritoras en movimiento. Itinerarios y resistencias* (XX^e siècle) ; ARNÉS Laura, DE LEONE Lucía, PUNTE María José (coord.), *IV. En la intemperie. Poéticas de lfragilidad y la revuelta* (fin XX^e siècle – XXI^e siècle) ; BERTÚA Paula, TORRE Claudia (coord.), *V. Fronteras de la literatura. Artistas, géneros e intermedialidad*.

Dans le croisement entre ces mutations sociétales, littéraires et académiques, nous avons lu la NNA. En 2014 nous avons donc commencé à constituer notre corpus afin de saisir ce qui se jouait et émergeait dans les romans des autrices de la Nueva Narrativa Argentina. Si nous avons choisi de circonscrire un corpus de romans c'est pour éprouver le débat qui se tend entre Sarlo et Drucaroff à propos du lien entre l'intime et la société dans les romans ultra-contemporains ; quant au choix de circonscrire le corpus à des autrices ce n'est certainement pas parce que nous croyons en une « littérature féminine » que les autrices elles-mêmes rejettent ou « féministe » qui, bien que la plupart des autrices s'en réclament dans leurs convictions politiques, serait bien réducteur. Il s'agit plutôt de tenter de saisir ce qu'il se passe et ce qui se tend dans le point de convergence entre un contexte de mobilisation féministe qui redistribue la visibilité et le pouvoir et questionne la norme, le canon et les institutions patriarcales dans la société et une visibilité des autrices dans le panorama littéraire actuel. Autrement dit de comprendre ce qui est en jeu dans cette « monstration » ou dans déplacement de la perception et de l'énonciation. Nous sommes bien consciente que ce corpus représente un problème théorique et politique, qui selon nous, cristallise une large part du débat littéraire et politique contemporain. Il ne s'agit donc pas d'éviter le conflit qui se joue dans le choix d'un tel corpus, mais plutôt d'évoquer les problèmes qu'il soulève et les enjeux qu'il contient et qui alimentent ces débats.

Nous avons lu les textes d'Ariana Harwicz, de Romina Paula, de Bernarda Pagès, de Fernanda García Lao, de Samanta Schweblin, de Tatiana Goransky, de Lucía Puenzo, de Gabriela Cabezón Cámara, de Marta Dillon, de Mariana Enríquez, Florencia Abbate, Eugenia Almeida, Selva Almada, Fernanda Laguna, Cecilia Pavón, Susy Shock, Naty Menstrual, María Pía López, etc. En lisant ces autrices, la récurrence des corps – et notamment des corps féminins – monstrueux, mutants, nous a sauté aux yeux : personnages transplanté·es, amputé·es, contaminé·es, revenant·es, hybrides, immolées, excentriques, folles, fantômes, doubles, mutant·es, etc. Dans les textes d'Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Samanta Schweblin et Mariana Enríquez, nous avons perçu entre ces corps monstrueux et le corps des textes des processus communs qui nous ont interrogé sur de possibles projections textuelles de ces corporalités mutantes et donc sur de possibles liens entre les corps et le corpus nous renvoyant à l'essai d'Andrea Ostrov publié quelques années avant en 2008, *El género al bies. Cuerpo, género y escritura,* dans lequel la chercheuse établit des liens entre le corps et le texte chez cinq autrices latino-américaines et notamment dans l'œuvre de Silvina Ocampo.

Nous avons donc choisi de circonscrire notre corpus à cinq autrices de la NNA à partir de la présence de monstres féminins dans leurs textes afin d'étudier l'opérativité du monstre et les enjeux esthétiques et politiques qu'il renferme. Cependant, le choix du genre n'est évidemment pas le seul critère et nous avons intégré dans notre corpus ces autrices traversées elles-mêmes par le déplacement ou/et la marginalité : Fernanda García Lao a fait l'expérience de l'exil politique ; Ariana Harwicz est installée en France, écrit depuis l'extérieur et se déplace constamment entre les deux continents ; de la même façon, Samanta Schweblin est installée en Allemagne ; Gabriela Cabezón Cámara et Mariana Enríquez se déplacent constamment entre les médias et la littérature, entre l'écriture journalistique (culturelle) et l'écriture de fictions. L'une de nos hypothèses est que ces déplacements qui les traversent génèrent une perception monstre, tordue, multiple, double, qui se matérialise via les corps monstrueux des personnages et via les poétiques singulières qui habitent leurs œuvres. Le corps est en effet central dans leurs textes et manifeste une « insurrection de la chair » via des transformations – subies ou volontaires – qui le questionnent et le transgressent et la langue des textes constitue d'une certaine manière une projection des mutations physiques des personnages donnant lieu à des œuvres éminemment transgénériques qui réinvestissent des genres marginaux et/ou traditionnels et canoniques et à des poétiques très singulières. De plus, elles font irruption dans le canon fondateur de manière implicite et ponctuelle ou explicite et générale dans certaines œuvres ainsi que dans les structures traditionnelles et institutionnelles telles que le couple, la famille, la nation. Enfin, elles se positionnent voire s'engagent activement dans les luttes féministes qui font convulser l'Argentine, notamment à partir de 2015 et surtout pendant les débats sur la légalisation de l'avortement en 2018. Les cinq autrices qui constituent notre corpus s'inscrivent nous semble-t-il dans les tensions, les mutations et les porosités esthétiques et politiques de l'extrême contemporain.

Les trois romans d'Ariana Harwicz *Matate amor* (2012), *La débil mental* (2014) et *Precoz* (2015) s'inscrivent dans une spatialité rurale et décadente aux lisières de la ville et des zones industrielles mais aussi de la forêt et des vignobles qui configure une zone indéfinie comme un terrain vague habité par des parias et transité par les personnages de mères subversives et d'enfants fugueurs et sauvages dont les trajectoires et les relations compulsives structurent chaque roman. *Matate amor* est un huis-clos où résonne le monologue d'une mère excédée par le poids de la maternité et des normes sociales mais aussi de son désir clandestin et dévorant, qui va et vient entre des relations familiales étouffantes et des fuites en avant vers la bestialité. Cette dynamique clandestine et guerrière traverse aussi *La débil mental* où la jeune fille lutte contre le désir et l'attente d'un signe de son amant et finit par échafauder un



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

plan de vengeance et d'assassinat, influencée par sa mère avec qui elle entretient une relation animale et fusionnelle. Dans *Precoz*, la guerre est un jeu entre une mère et son fils adolescent dont elle observe les transformations et redoute l'émancipation, qu'elle passe son temps à chercher dans une course parallèle et confuse où elle poursuit son amant[54]. Les textes de Fernanda García Lao sont peuplés de doubles, de siamois, de transplanté·es, d'hybrides, de captives, de vagabondes, qui se débattent contre la normalisation et le déterminisme. Les corps – poétiques et politiques – sont, chez l'autrice, des « champs de batailles » où chacun·e tente de faire exploser ses contours, de déplacer les frontières physiques et patriotiques qui les assignent à une normalité morbide, étouffent leur désir et entravent leur mouvement : dans *Muerta de hambre* (2005/2016), María Bernabé est une jeune fille obèse et dévoratrice qui veut faire exploser ses contours guidée par un désir et une faim boulimique ; dans *Vagabundas* (2011) Eusebia écrit en catimini un traité sur l'errance où figure toute une filiation d'aventurières qu'elle finit par rejoindre en prenant la fuite avec un des clients ; *La piel dura* (2011) raconte l'aventure de la reconquête du corps de Violeta, personnage d'actrice en crise de vocation, après avoir subi une transplantation involontaire d'une main étrangère ; le roman *Fuera de la jaula* (2014) s'ouvre sur l'assassinat de la narratrice Aurora égorgée par un vinyle au moment où elle chante l'hymne national avec les membres de sa famille et adopte donc le point de vue extérieur de la morte qui observe les dysfonctionnements de sa monstrueuse famille qui représente de façon baroque une miniature de la patrie ; *Amor invertido* (2015) est un roman épistolaire composé des missives teintées de désir et d'expériences libertines que s'envoient entre la France et la traversée de l'Atlantique Fernand et Guillemette deux amants dont les cœurs ont été échangés et transplantés dans le corps de l'autre par le père de Guillemette, un médecin despotique qui les utilise comme cobayes ; enfin *Nación vacuna* (2016) est un roman dystopique qui raconte le Projet Vacuna institué par une junte qui prend le pouvoir en Argentine, déplaçant la capitale à Rawson, et dont l'objectif est de repeupler les îles Malouines dévastées par la guerre en y envoyant une sélection de jeunes femmes soumises à l'obligation patriotique de s'accoupler avec les survivants.

Quant à Gabriela Cabezón Cámara, dans ses trois premiers textes qu'elle nomme une « trilogie obscure » – *La Virgen Cabeza* (2009), *Le viste la cara a Dios* (2013), *Romance de la negra rubia* (2014) –, elle écrit depuis les entrailles de la société argentine en explorant des espaces marginaux et autogérés tels que les *villas miserias*, les squats d'artistes ou l'enfer des

[54] Nous n'avons pas pu inclure le dernier roman de l'autrice, *Degenerado*, compte-tenu de sa publication tardive en 2019.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

réseaux de traite sexuelle. *La Virgen Cabeza* raconte l'histoire d'amour entre Cleo une sainte travestie à l'origine de l'organisation autogestive de la communauté *villera* de El Poso qui dialogue avec la vierge et Quïty, une journaliste qui vient faire un reportage sur elle, sur fond de guerre politique et sociale qui se termine dans la tragique expulsion du bidonville par les forces de l'ordre. Dans *Le viste la cara a Dios* nous suivons le parcours d'une jeune fille qui est capturée dans un réseau de traite sexuelle et rebaptisée Beya dans une version cauchemardesque de la Belle-au-bois-Dormant mais qui finit par performer toute la violence qu'elle subit pour se libérer. *Romance de la negra rubia* est l'histoire de la fondation d'une communauté d'artistes autour de l'auto-immolation sacrificielle de Gabi pour résister à l'expulsion des forces de l'ordre. Gabi devient une martyre dont le visage brûlé est exposé à la biennale de Venise puis remplacé par le visage de son amante, une riche suissesse collectionneuse d'art qui meurt d'un cancer. Enfin, *Las Aventuras de la China Iron* (2017) revisite et détourne l'œuvre fondatrice argentine *Martín Fierro* de José Hernández en donnant le protagonisme à la jeune china (invisible dans l'œuvre fondatrice) qui part à l'aventure dans le désert. En découvrant son désir et en explorant ses possibilités, elle se déconstruit, se métamorphose, puis s'inscrit dans une communauté hybride et nomade qui arpente les marges de l'Argentine.

Nous n'avons inclus qu'une œuvre de Mariana Enríquez, *Chicos que vuelven* (2010) et de Samanta Schweblin, *Distancia de rescate* (2014) toutes deux publiées comme « romans ». *Chicos que vuelven* raconte le retour inattendu d'enfants disparu·es dans le centre-ville de Buenos Aires se déplaçant en procession et occupant les places et notamment de la jeune Vanadis, victime des réseaux de traite et *leader* du groupe d'enfants qui occupent une « *casa pintada de rosa* » que recherche activement Mechi employée au centre de gestion des disparitions d'enfants de la capitale. Bien que nous nous concentrons davantage sur ce roman, nous mentionnerons quelques nouvelles de l'autrice qui figurent dans les recueils *Los peligros de fumar en la cama* (2009) et *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) et notamment la nouvelle qui donne le titre à ce dernier recueil et qui ouvre cette introduction. Même si plusieurs nouvelles de Samanta Schweblin sont intéressantes pour traiter des métamorphoses physiques comme les nouvelles « Pájaros en la boca » qui raconte la dévoration compulsive de petits oiseaux d'une fillette en rupture de dialogue avec ses parents ou « Conservas » qui raconte une gestation à l'envers, issues du recueil qui prend le nom de la première nouvelle citée, nous n'incluons dans notre corpus que le roman *Distancia de rescate* qui articule l'urgence de la contamination et de la dépossession de soi que traverse la protagoniste Amanda (et autour d'elle sa fille et la communauté d'êtres vivants qui l'entoure dans cette



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

zone rurale) et la problématique insidieuse des cultures de soja et de l'utilisation des agrotoxiques dans la province d'Entre Ríos où se passe l'action[55].

## QUESTIONNEMENT

### *LE MONSTRE : UNE MÉTHODE/ UN DISPOSITIF À AGENCER POUR LIRE CE QUI (DE)VIENT ?*

Mais quelles sont ces nouvelles beautés au visage de monstre, ces beautés incendiaires, ces beautés mutilées annoncée dans notre citation liminale, qui émergent dans la NNA et qui semblent tisser un réseau esthétique dans notre corpus ? Comment lire les enjeux esthétiques et politiques de leur irruption ?

Si pour Jerome Jeffrey Cohen, à l'origine de la *Monster Theory*, le monstre est une méthode pour lire les cultures car il permet de rendre saillantes les normes dans le système qu'il intègre et bouleverse, le monstre est donc autant un objet qu'une méthode de perception et de lecture que nous voudrions éprouver à travers notre corpus. Toutefois, le contexte de réappropriation positive du monstre et du monstrueux nous pousse à aller au-delà d'une conception du monstre comme dispositif de perception qui agirait comme révélateur par/en négatif. Dans l'intention d'éprouver cette continuité et inflexion positive, nous devons donc procéder à un assemblage théorique dans le but d'inventer une méthode transdisciplinaire pour appréhender la complexité et la puissance transformatrice et féconde du monstre. Deux difficultés se présentent : le caractère mutant et simultané de l'action du monstre – en effet, comment saisir ce qui se transforme et est tout à la fois monstration, transgression et invention ? – ainsi que le caractère épars de la bibliographie traitant du monstre dans son acception contemporaine qui s'inscrit dans une pluralité d'approches disciplinaires et donc de méthodologies qui leur sont propres. En effet, si l'on s'en tient aux publications et aux manifestations des dix dernières années, nous remarquons que le monstre gravite dans le champ académique de façon éminemment transdisciplinaire transitant des Études Culturelles, postcoloniales et postféministes, *queer*, en passant par la philosophie, l'anthropologie et les questionnements biopolitiques et c'est particulièrement dans la recherche ultra-contemporaine en littérature et en Études de genre qui lui assigne une place importante dans les études américanistes. Ainsi, nous tenterons dans ce travail de forger un Frankenstein théorique quoi

[55] Nous n'avons pas inclus les deux derniers romans des autrices *Esto es el mar* et *Kentucky* compte-tenu de leur publication en 2017.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

constituerait une base à partir de laquelle penser le monstre comme méthode ou dispositif de lecture d'une littérature en mutation permanente et des corporalités mutantes qui y transitent.

### *Les monstres dans la NNA : signes d'une crise de la et des représentations des femmes ?*

Nous allons donc appliquer cette méthode de lecture à l'étude spécifique des monstres féminins qui peuplent la NNA et plus particulièrement de romans écrits par des femmes en nous centrant donc sur « *el orden de género* ». En effet, dans le croisement de la lecture des textes de nos corpus, des lignes critiques énoncées dans les ouvrages publiés ces dernières années sur la NNA et sur la littérature argentine, des publications qui émergent sur le monstre et la monstruosité dans le passage aux années 2000 et plus encore lors de ces dix dernières années, des tensions et des débats qui traversent le champ littéraire actuel autour de la visibilité que gagnent les autrices actuellement et des mutations féministes du contexte politique et social, nous nous demandons donc si l'irruption de ces monstres féminins n'est pas seulement un signe ou un symptôme des mutations actuelles de la littérature mais aussi de la mutation des subjectivités et des imaginaires enveloppant la société contemporaine.

En nous basant sur l'hypothèse de Francine Masiello qui envisage les mutations de la représentation des femmes en lien avec les transitions nationales dans la période de construction et modernisation nationale (XIX$^{e}$-début XX$^{e}$ siècle), nous nous sommes demandé si ces monstres féminins n'étaient pas symptomatiques de mutations littéraires mais aussi sociétales. En effet, si les monstres sont des apparitions, des surgissements qui incarnent tout en déplaçant, ou déplacent tout en incarnant, à un moment donné, ce qui se tend, ce qui entre en friction, en crise, ce qui se déplace, dans les représentations, que disent ces monstres féminins qui transitent dans notre corpus du contexte duquel ils émergent (Cohen, 2007) ? Au-delà de figurer une crise des représentations, nous nous demanderons comment cette irruption des monstres féminins dans la NNA met en crise les représentations et particulièrement les représentations canoniques des femmes. Autrement dit, comment elle matérialise un dispositif, une performance, qui vient déplacer, dénaturaliser, subvertir, la perception et les représentations.

Nous nous demanderons quels effets peuvent avoir ces reconfigurations sur les imaginaires de communauté inscrits dans les fictions fondatrices de la nation Argentine, et comment la redistribution du visible concernant les femmes, tant dans les représentations issue de cette mise en crise/transformation esthétique au sein des œuvres que dans le champ littéraire, entre en résonnance avec le contexte de révolution féministe qui bouleverse la

société et comment elle peut constituer un processus de reconfiguration des subjectivités qui pourrait bien annoncer une nouvelle génération à venir. Car si le symptôme c'est « ce qui arrive », (du grec, *sumpiptô*) ; c'est aussi la rencontre (du grec, *sumptoma*) entre ce qui est invisible et devient visible, entre ce qui demeure incommuniqué et ce qui se communique. Le monstre est-il donc un symptôme en ce qu'il fait irruption et se réalise formellement dans son surgissement ? Ainsi, serait-il possible et pertinent de lire ce surgissement des monstres féminins comme un symptôme ? Il faudrait alors penser le symptôme au-delà d'une conception herméneutique qui entendrait chercher et interpréter ce qui se cache derrière la forme par laquelle il se donne, au-delà donc de la représentation mimétique et statique du réprimé ; autrement dit, penser le symptôme depuis la forme qui surgit, encore impensable et insaisissable en termes référentiels (Zizek, 2004)[56]. Cette approche du monstre nous permettrait de forger une figuration pour penser le devenir de la représentation et la représentation du devenir – de ce qui vient – autrement dit, les mutations contemporaines à l'écriture et de l'écriture.

### OBJECTIFS ET ITINÉRAIRE DE RÉFLEXION

Avant de décrire l'itinéraire linéaire que propose ce travail, nous souhaitons indiquer que nous avons mené toute la réflexion sur l'irruption des monstres féminins entre deux seuils qui constituent les deux seuils de lecture de notre corpus et que nous avons appelés « L'avant-texte » et « Le hors-texte ». Dans la mesure où notre réflexion se centre sur la production ultra-contemporaine, nous avons bien conscience du possible état lacunaire des conclusions de cet « avant-texte ». Toutefois, son objectif visait moins l'exhaustivité que la réponse à notre besoin de faire retour sur les configurations canoniques afin de mesurer les enjeux esthétiques et politiques des actualisations et des opérations de réécritures ou d'interventions subversives à l'œuvre dans notre corpus ainsi que les mutations des liens entre nation, narration et femmes/monstres qui opèrent dans la NNA. Il en va de même du « hors-texte » qui constitue une lecture du contexte féministe argentin et de ses possibles antécédents. En effet, nous avons longtemps hésité à inclure ce chapitre dans notre travail, car nous n'avons pas les assises théoriques pour traiter cette question. Toutefois, ce sont bien les va-et-vient ou plutôt la porosité qu'implique de penser et d'étudier les formes et expressions de l'extrême contemporain entre la littérature et le contexte féministe, entre les romans et la rue, les

[56] ZIZEK Slavoj, *¡Goza tu síntoma!: Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*, Nueva Visión, 2004.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

personnages de monstres féminins et les *pibas*, l'engagement des autrices dans les luttes contre les féminicides et pour la légalisation de l'avortement à leurs côtés, qui ont alimenté et fait évoluer notre réflexion au cours de ces quatre années. Nous avons décidé d'inclure ces deux chapitres à notre travail dans le sens où c'est bien entre les configurations canoniques et les reconfigurations du présent, dans le déplacement de la perception, entre la fiction et le réel, que court et qu'agit le monstre. S'ils constituent le premier et le dernier chapitre de la thèse dans une lecture linéaire, plus que comme « début » et « fin », ils peuvent aussi – et surtout – s'envisager comme les deux seuils où s'est projetée simultanément notre réflexion sur notre corpus.

L'objectif de la première partie du travail est d'interroger les mutations et les reconfigurations contemporaines des technologies[57] du monstre et à travers l'étude des tensions et des mutations des fictions *de* femmes (le *de* appuie à la fois sur les autrices des fictions et sur les fictions de femmes) et de l'irruption des monstres féminins dans la littérature argentine. Dans le chapitre 1 nous procèderons à une relecture du canon depuis le monstre – autrement dit, une monstration critique – afin de comprendre comment il fabrique en creux les monstres, et en particulier les monstres féminins et afin de saisir les enjeux esthétiques et politiques de l'irruption des monstres féminins dans la NNA. Lire depuis le monstre consiste alors à décentrer ou décanoniser la lecture, depuis/vers les marges, les brèches, les seuils, autrement dit, à réaliser une lecture en « contrepoint » (Saïd, 1980)[58] dont l'objectif est de comprendre, en négatif ou en creux, comment elle fabrique les monstres. Les études postcoloniales, du subalterne, et postféministes développent une relecture subversive des corps, des récits et des systèmes coloniaux, patriarcaux, binaires et essentialistes à partir des « autres » invisibilisé·es ou tu·es, et en cela, réveillent les monstres. Notre étude s'inscrit dans une lecture postféministe qui s'attache à observer l'exhumation et l'émancipation des « autres » (Segato, 2007)[59] des narrations modernes et d'un féminisme hégémonique qui, en apparaissant, se reconfigurent elles-mêmes et les narrations qu'elles occupent et se décline en deux processus : *l'exhumation des monstres* perçus comme sujets ou « corps qui comptent » (Butler, 2009)[60] et la déconstruction des technologies du monstre ou *l'autopsie des monstres*. Ces deux processus permettent de saisir, en contrepoint, la construction discursive et politique

[57] Emprunt à DE LAURETIS Teresa, *Technologies of Gender. Essays on Theory, film and Fiction*, Indiana university press, Bloomington & Indianapolis, 1987.
[58] *Ibid.*
[59] SEGATO Rita Laura, *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*, Prometeo Libros Editorial, 2007.
[60] BUTLER Judith, *op.cit.*, 2009.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

du corps national hégémonique et des fictions canoniques de femmes dans le paradigme moderne ainsi que les enjeux de telles constructions. Ce sera l'occasion d'explorer les liens entre le corpus (l'écriture, la littérature, le canon), le corps des femmes et le corps social (la nation, la communauté) qui s'articulent dans la littérature argentine depuis les fondations et dans l'imaginaire moderne en général, et de répondre à la question suivante : comment la littérature argentine canonique textualise-t-elle (emprunt à Ostrov, 2008)[61] le corps des femmes entre la captive et la monstre ?

Dans Le chapitre 2, nous nous demanderons comment l'irruption des monstres s'inscrit dans les mutations et les tensions qui traversent la NNA. Nous étudierons ainsi les mutations du champ littéraire ultra-contemporain au regard de la prolifération de monstruosités et d'une « insurrection de la chair » ; nous examinerons les tensions et le débat actuel concernant la visibilité des autrices dans la NNA afin d'en saisir les enjeux ; puis nous mettrons au jour les métamorphoses à l'œuvre dans les fictions (et notamment dans les fictions de femmes) en pointant leur irruption dans le canon, les perturbations des normes, les reconfigurations des corps (individuels et collectifs). Nous nous demanderons dans quelle mesure ces irruptions et cette redistribution du visible perturbent-t-elles la NNA et l'orientation des lectures critiques énoncées, et notamment de la lecture générationnelle d'Elsa Drucaroff.

Enfin, ces deux chapitres nous amènerons à envisager dans le chapitre 3 la reconfiguration positive de la figure du monstre dans la littérature et dans la pensée contemporaine. Nous tenterons d'inscrire ces mutations dans un champ académique et une théorie eux-mêmes en mutation, et tenterons de démontrer en quoi le monstre ainsi resignifié est une figuration idoine pour appréhender les mutations en général et les mutations des représentations de femmes au sein de la NNA. À l'issue de cet itinéraire/assemblage théorique, nous proposerons d'envisager le monstre comme méthode pour lire les mutations de la NNA ainsi que les mutations des fictions de femmes qui la traversent.

La deuxième partie du travail est la mise en application de notre méthode de monstration : nous nous concentrerons sur l'analyse du corpus de textes que nous avons délimité et nous procèderons à la « monstration » de la construction des personnages de monstres féminins qui y transitent afin de comprendre comment opère le monstrueux comme

[61] OSTROV Andrea, *El género al bies/ Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*, Buenos Aires, Alción Editora, 2008. Dans cet ouvrage, Andrea Ostrov propose de lire ce qu'elle nomme « la textualisation" du corps des femmes » (voir chapitre 5).



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

force critique, déconstructrice, perturbatrice des fictions canoniques de femmes et créatrice de nouvelles fictions. Dans la mesure où cette deuxième partie étudie chacune des opérations qui fonctionnent de façon simultanée dans le monstre, il faut lire les chapitres comme le résultat d'une décomposition de plusieurs processus agissant simultanément.

Si le monstre est un dispositif de perception active qui montre et transgresse simultanément, nous nous demanderons comment, en faisant irruption dans le corpus fondateur et les fictions canoniques des corps féminins, les autrices se réapproprient le site du monstre pour le renverser, autrement dit, comment performent-elles les représentations canoniques de manière subversive, comment s'émancipent-elles de la captive et quels nouveaux régimes de représentation inventent-elles depuis les monstrueux ? Et quels sont les enjeux tant esthétiques que politiques de ces réappropriations subversives et de ces nouveaux régimes de représentation du monstrueux dans la NNA. Nous explorerons les opérations de réappropriations subversives et de rites de passage d'un regard et d'un corps « à soi » qui président à l'auto-gestation de figurations propres (chapitre 4; puis les opérations de monstration critique des fictions canoniques des corps féminins qui s'incarnent dans des monstruosités dystopiques dont nous procéderons à une « autopsie » (Foucault) critique afin de proposer une typologie de ces stratégies déconstructrices (chapitre 5). Enfin, dans le chapitre 6, si les autrices se réapproprient et renversent les représentations canoniques des femmes dans la Nueva Narrativa Argentina, il reste à étudier comment, au travers de la figuration du monstre, elles reconfigurent ce lien entre le corps des femmes, la narration et la nation vers des transcorporalités et des communautés utopiques. Le chapitre 6 sera le lieu d'une exploration des opérations de débordement du canon qui s'incarnent dans des monstruosités utopiques. Nous mettrons au jour une typologie de stratégies de transgression et de débordements féconds à partir desquels les autrices procèdent à une reconfiguration de l'articulation entre l'écriture, le corps des femmes et l'espace/la communauté.

La troisième partie s'interroge sur les effets du monstre. Nous interrogerons le pouvoir de reconfiguration esthétique et politique des monstres au-delà des représentations et nous éprouverons son articulation avec la réalité : l'écriture, la lecture, le contexte sociopolitique. Dans le chapitre 7 nous analyserons les mutations esthétiques à l'œuvre dans notre corpus en étudiant comment opère le monstre dans le passage de l'autrice au texte et en analysant les bouleversements du système de genre littéraire et du modèle romanesque traditionnel au sein de notre corpus. Le chapitre 8 s'interrogera sur les mutations possibles de l'expérience de la lecture en la décentrant de sa fonction herméneutique et sur la possibilité d'envisager la



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

lecture comme espace et expérience de transformations. Enfin, si le monstre est une méthode pour lire les cultures qui l'inventent (Cohen, 1996), nous étudierons les possibles interactions entre les mutations à l'œuvre dans la NNA et la transformation des subjectivités dans la société argentine des dix dernières années traversée par le féminisme. Ce chapitre sera l'occasion d'éprouver les possibles liens et réarticulations entre littérature et politique dans le contexte actuel.

# PARTIE 1 – RESIGNIFICATIONS

## Technologies du Monstre

## De la captive aux monstres : insurrection de la chair et révolution du voir dans la NNA

**Introduction : Captives, ya no**[62]

Qu'il s'agisse des femmes sélectionnées du Proyecto Vacuna qui, en traversant le « désert » vers les îles M. où les attend leur mission, prennent conscience qu'elles sont les captives d'une supercherie patriotique (*Nación vacuna*, Fernanda García Lao) ; de Quïty qui, en traversant cette fois la frontière entre son monde de classe moyenne intellectuelle de Palermo et la *villa miseria*, est touchée en plein corps par l'arbitraire du droit et de la violence qui règne de ce côté-là en tirant le coup de grâce dans la tête de la jeune Evelyn tombée à côté d'elle, brûlée vive par la Bestia, proxénète à la tête d'un réseau de traite sexuelle (*La Virgen Cabeza*, Gabriela Cabezón Cámara) ; ou bien dans une autre mesure, du personnage de *Matate amor* (Ariana Harwicz), mère d'un nourrisson et étrangère nouvellement installée dans la campagne française, qui ne cesse de traverser violemment les portes et la baie vitrée de sa maison pour s'enfuir dans la forêt ou dans les herbes hautes d'où elle observe, affolée, les gesticulations des scènes de famille qui étouffent son désir ; ou encore de la jeune *china* qui, en prenant la route à travers le désert dans la charrette de Liz, prend conscience des chaînes qui la maintenaient captive avant que Fierro, son mari, ne soit mobilisé sur la frontière ainsi que de l'artificialité du projet patriotique lorsqu'elle s'infiltre dans l'Hacienda d'Hernández à la recherche du mari de Liz (*Las aventuras de la china Iron*, Gabriela Cabezón Cámara) ; toutes ces femmes, telles des Alices, passent de l'autre côté du miroir d'où elles comprennent les dispositifs et les mécanismes qui structurent la nation, les frontières, les lois, la famille, et qui les capturent dans certains rôles et dans certaines représentations. L'étude de ce passage critique qui précède toute émancipation et qui est au cœur de l'essai *Alice doesn't* de Teresa de Lauretis[63] inspire la démarche que nous suivons dans cette partie. En effet, de Lauretis met au jour les dispositifs de savoir-pouvoir (Foucault) qui configurent des « technologies de genre » au cinéma en envisageant le miroir comme une métaphore de La Femme naturalisée par la caméra des hommes. Du cinéma à la littérature, du miroir au monstre, cette partie est l'occasion d'interroger les technologies du voir (montrer, exhiber, percevoir) qui enveloppent les fictions de « La femme » depuis les origines de l'Argentine comme nation et comme narration. La notion de « technologie », que de Lauretis reprend à

[62] Nous faisons là un clin d'œil à l'essai de Teresa de Lauretis, *Alice doesn't : Feminism, Semiotics, Cinema* (1984) en opérant un déplacement de la réflexion sur le cinéma à la littérature et à la figure de la captive. Cet essai a nourri notre réflexion et notre lecture critique des fictions de femmes dans la littérature canonique des origines et dans la littérature actuelle.

[63] DE LAURETIS Teresa, *Alice doesn't : Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Foucault, souligne la dimension construite et performative du genre. Ce dernier est donc le produit d'un ensemble de dispositifs, de discours, de représentations qui, en l'énonçant, le fabriquent. Passer de l'autre côté du miroir provoque une torsion dans le réel et génère, chez Alice et ses « arrivantes » (Cixous, 1975)[64] une « *mirada bizca* » (Domínguez, 1998)[65] autrement dit, un regard ou une façon de voir ou plutôt de « se voir » à travers la torsion, la fissure, les perforations obscures du masque, les cicatrices, les excès. La traversée d'Alice procure à de Lauretis une figuration de la démarche qu'elle emprunte, celle de féminisme critique, et nous souhaitons la continuer dans notre étude du passage des fictions de captives aux fictions de monstres dans la littérature argentine, car il nous semble que du miroir au monstre se tisse une continuité critique autour de l'acte et du rôle du regard, de ses pôles intransitif et transitif du « voir » et du « montrer » ; et passif et actif entre « voir », « montrer » et « se voir », « se montrer ». Le déplacement de perception que génère la traversée du miroir rejoint un déplacement de « monstration » (autrement dit, d'énonciation du regard) dans le passage des fictions de femmes de la Captive à la Monstre, de la littérature des fondations à la Nueva Narrativa Argentina.

Cette partie entend explorer les technologies du Monstre en tentant de confronter ses configurations canoniques avec ses reconfigurations actuelles dans la littérature contemporaine et notamment à travers des figurations de monstres féminins. Nous étudierons donc la mutation du paradigme des fictions de femmes de la littérature canonique à la NNA du point de vue de l'énonciation : qui énonce ces fictions de femmes ? les hommes, les femmes, cette distinction générique est-elle pertinente ?; et du point de vue de la figuration : comment les femmes sont-elles représentées ? captives ou bien monstres ?; et comment évolue cette dichotomie ainsi que la figuration du monstre qui est elle-même une figuration de transitions). Notre interrogation sur les mutations de la figuration du monstre féminin émerge de l'intersection entre ces deux axes. Notre hypothèse est que la NNA accompagne une mutation des imaginaires liés au Monstre qui passe part une réappropriation positive de cette figure dans la littérature comme dans les autres arts et dans l'expression des mouvements sociaux, qui en dit long sur la dimension politique des représentations et de l'énonciation. De « c'est un monstre » à « je est un monstre », le monstre devient le sujet de sa propre représentation tordue, duelle, et donc éminemment critique.

---

[64] Cixous Hélène, *Le rire de la méduse*, Paris, Gallimard, 2010 (1re édition : 1975).
[65] Domínguez Nora, « Reflexiones finales. Acerca de la crítica », *in* Domínguez Nora, et Perrili Carmen (comp.), *Fábulas del género. Sexos y escritura en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Afin de saisir les enjeux de ce changement de paradigme dans la NNA, nous nous interrogeons dans un premier chapitre qui constitue un « Avant-texte » dans le sens où il ne traite pas directement de notre corpus sur la configuration dichotomique des fictions de femmes entre la Captive et la Monstre dans la littérature canonique des origines essentiellement masculine. Captives ou Monstres, dans la littérature argentine, les femmes sont entre civilisation et barbarie (Masiello, 1997)[66] prises dans un trafic de représentations où elles sont capturées sous la plume des hommes. Ce chapitre est l'occasion d'interroger l'articulation entre le corps des femmes et le corpus canonique pour mettre au jour les dimensions et les enjeux politiques et historiques de l'écriture du corps des femmes en général et dans la littérature argentine en particulier. Ces dernières sont soit captives de leurs représentations ou bien, lorsque la captive passe d'objet de la capture à sujet « captivant » au regard dangereux, elles sont exhibées comme des monstres, des femmes fatales. Les deux pôles de cette dichotomie tracent dès lors un axe pour lire des fictions de femmes dans la construction et consolidation nationale : entre captive, objet de représentation, allégorie de la nation, et monstre, sujet captivant menaçant la cohésion nationale. Si la littérature des origines est un dispositif de pouvoir qui articule la construction de la nation avec celle de l' « Autre » ou du monstre, nous verrons en quoi cette dichotomie de papier repose sur un paradigme immunitaire (Espósito, 2004)[67] qui matérialise une conception des corps individuels et collectifs spécifique de la Modernité. En effet, en ayant cherché à conjurer les corps – premier « autre » – en inventant une coupure entre la chair et l'esprit qui s'égrène dans toute une série de dichotomies configurant une certaine technologie du voir entre l'exhibition et le refoulement, entre la monstration et la négation, la Modernité a positionné La Femme, Le Monstre, dans une situation paradoxale d' « exclusion inclusive » (Agamben, 1998)[68] où ils opèrent comme des altérités et des fragments nécessaires (Masiello, 1992, p. 12)[69] à la construction d'une homogénéité et d'un universel blanc et masculin. Les femmes sont donc le miroir des hommes pour reprendre la métaphore de Virginia Woolf qui dit ironiquement que « les femmes ont pendant des siècles servi aux hommes de miroirs, elles possédaient le

[66] MASIELLO Francine, *Mujeres entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura en la Argentina Moderna*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.
[67] ESPOSITO Roberto, *Bíos. Biopolítica e filosofía*, Turin, Einaudi, 2004.
[68] AGAMBEN Giorgio, *Homo sacer I. El poder soberano y la nuda vida* (1ª ed.), Valencia, Pre-Textos, 1998 (1re éd. : 1995).
[69] MASIELLO Francine, *op. cit.* : « *El discurso nacional revela su dependencia fundamental respecto de la "alteridad", ya que necesita del fragmento para organizar una imagen estructurada del conjunto; cuenta con una proliferación de identidades y nombres desarticulados que constituyen los submundos de una nación; descansa en la composición cambiante de aquellos miembros de la sociedad que están relegados a las fronteras exteriores de las comunidades imaginadas.* » (p. 12).



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

pouvoir magique et délicieux de réfléchir une image de l'homme deux fois plus grande que nature » (Woolf, 1929 : 35)[70]. Elles sont donc à la fois objet et support du regard des hommes et c'est sur ces technologies du regard que l'époque actuelle semble opérer un virage dans la représentation des corps des femmes et notamment des monstres féminins. Dans un double geste de réappropriation du voir et du montrer, du corps et de sa représentation, par lequel elles traversent cette frontière que matérialise le miroir des hommes. En orientant le *speculum* (nous reprenons ici le terme de Luce Irigaray)[71] sur elles-mêmes, les femmes réinvestissent cette béance monstrueuse – du corps et de l'histoire – qui, à l'image du « désert » argentin, est une invention négatrice d'un vide qu'il semble urgent de déconstruire et de réinventer[72]. « ¿Qué sucede, me pregunto, cuando la mujer sirve de espejo representando a las mujeres? » (de Lauretis, p. 17) et, nous ajoutons : lorsqu'elles se représentent elles-mêmes ? Ce déplacement du regard et du miroir à travers lequel les femmes s'auto-réfléchissent et se réinventent fait écho au déplacement des fictions de femmes de la captive à la monstre que nous observons dans notre corpus (et que nous analyserons dans la partie 2).

Dans le deuxième chapitre, nous nous demandons comment l'irruption des monstres s'inscrit dans les mutations et les tensions qui traversent la NNA. Nous étudions ainsi les mutations du champ littéraire ultra-contemporain au regard de la prolifération de monstruosités et d'une « insurrection de la chair » ; nous examinons les tensions et le débat actuel concernant la visibilité des autrices dans la NNA afin de saisir les enjeux esthétiques et politiques de l' (auto)-représentation et de l'(auto)-énonciation ; puis nous mettrons au jour les métamorphoses à l'œuvre dans les fictions (et notamment dans les fictions de femmes) en pointant leur irruption dans le canon, les perturbations des normes, les reconfigurations des corps (individuels et collectifs) vers un brouillage des genres. Nous nous demanderons dans quelle mesure ces irruptions et cette redistribution du visible perturbe-t-elle la NNA et l'orientation des lectures critiques énoncées, et notamment de la lecture générationnelle d'Elsa Drucaroff.

Enfin le troisième chapitre s'attache à penser les reconfigurations de la figure du monstre dans l'époque contemporaine à partir d'une lecture féministe critique qui découle des

[70] WOOLF Virginia, *A room of one's own*, New York et Londres, Harcourt Brace Jovanovich, 1929.
[71] IRIGARAY Luce, *Speculum. De l'autre femme*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.
[72] Nous utilisons ici le mot « speculum » de l'ouvrage de Luce Irigaray dont la relecture actuelle prend un sens concret dans les nouvelles pratiques d'auto-examens gynécologiques pratiqués par les femmes qui existaient déjà dans les années 1970 et font l'objet de nombreuses publications, formations, discussions formelles et informelles dans notre contexte contemporain. La réappropriation du speculum par les femmes pour regarder à l'intérieur de leur propre corps nous semble configurer un geste éminemment transgressif qui va dans le sens d'une réappropriation d'un regard sur soi et à soi d'un corps à soi.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

observations des mutations à l'œuvre dans la NNA étudiées dans le chapitre précédent. Dans un premier temps nous explorons le caractère trans (transdisciplinaire et transformateur) du monstre dans les plis de la théorie contemporaine afin de saisir les enjeux de sa reconfiguration positive (Giorgi, 2009). Nous étudions ensuite les paramètres qui en font une figuration de ce qui (de)vient, de ce qui se tend, se transforme, se déplace, afin d'évaluer les enjeux de sa réappropriation contemporaine comme force esthétique et politique critique et transformatrice faisant du monstre une figuration idoine pour étudier l'opérativité subversive et créatrice des personnages féminins de la NNA. Notre hypothèse est qu'il opère un déplacement fondamental dans le régime de représentation et dans le « voir » pour en devenir un sujet critique et créatif (comme nous en donne l'intuition sa double étymologie entre *mostrare* (montrer) et *monere* (annoncer) configurant un regard singulier « *bizco* » (Domínguez, 1998) – celui à partir duquel s'énonce le paradoxal « Je *est* un monstre » – qui déconstruit tout en inventant. Á l'issu de cet itinéraire / assemblage théorique, nous proposons d'envisager le monstre comme méthode pour lire les mutations de la NNA ainsi que les mutations des fictions de femmes qui la traversent.

## Chapitre 1 – AVANT-TEXTE

Configurations

**Entre la Captive et la Monstre : conjurations de la chair entre nation et narration**

« La muerte bella la quiso
Y estampó en su rostro hermoso
Aquel inefable hechizo,
Inalterable reposo,
Y sonrisa angelical,
Que destellan las facciones
De una virgen en su lecho;
Cuando las tristes pasiones
No han dejado de su pecho
La pura flor virginal »
(« La cautiva », Esteban Echeverría, 1837)

« –Eres una Circe, Clara – me decía Mariano con frecuencia. La única voluntad fue la mía, y las promesas de un amor eterno se me prodigaron entonces hasta el exceso; y cuando pensaron que mi corazón se ablandaba, que era sensible, les demostré que se equivocaban... y murieron. El hombre enamorado, y como lo estaban ellos, parece un cretino. Mujer, pasé también por lo mismo, y ahora, víctima de un amor excesivo, mi fin puede estar más o menos próximo; pero no distante. […] Aquella mujer tan linda, que por vez primera contemplaba, que no volvería jamás a ver, penetraba en mis pupilas como rayos de una luz para siempre […]. »
(« La bolsa de huesos », Eduardo Ladislao Holmberg, 1896, p. 49-50)

### Introduction du chapitre

Du poème fondateur « La Cautiva » d'Esteban Echeverría (1837) qui s'inscrit dans la génération de 37 à la nouvelle « La bolsa de huesos » d'Eduardo Ladislao Holmberg (1896) qui s'inscrit dans le versant policier de la production littéraire de la génération de 80 ; de l'époque de la construction nationale à l'époque de sa modernisation sous le prisme des sciences, du positivisme et du capitalisme, s'institue un régime de représentation qui tend un axe antinomique entre la Captive, héroïne virginale chrétienne et sacrificielle, et la Monstre ou prototype de Femme Fatale aux résurgences de Sorcière, qui séduit et cause la mort en empoisonnant ses victimes – toutes des hommes – et en leur retirant une côte. Les fictions de femmes sont donc circonscrites dans l'espace étroit de la dichotomie entre civilisation et barbarie, entre moralité et décadence, dans le corpus canonique des fondations de l'Argentine comme nation et de la modernisation. Les enjeux de ces fictions sont donc politiques et si Francine Masiello part de l'hypothèse que les mutations des représentations de genre



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

accompagnent les transitions nationales, lire les mutations et les oscillations qui configurent une généalogie des fictions de femmes entre la Captive et la Monstre peut nous permettre de saisir les orientations idéologiques des projets de nation. Quoi qu'il en soit, les femmes incarnent dans les fictions nationales l'un des nombreux « Autres » qui délimitent les contours du corps national. Pour comprendre les enjeux et la particularité de la fabrique des monstres féminins dans la littérature argentine, pour comprendre comment opère et quels sont les enjeux d'une textualisation du corps des femmes (Ostrov, 2004)[73], nous explorerons les liens entre la nation et la narration, entre les corps et le corpus canonique afin de saisir comment la littérature configure un dispositif qui fabrique de l'altérité pour mieux se circonscrire, qui fabrique des monstres pour mieux les conjurer. Si les monstres sont les effets des cultures desquelles ils émergent (Cohen, 2007), analyser la fabrique des monstres aux origines de l'Argentine comme narration (Monteleone, 2011) c'est en quelque sorte étudier les « technologies du monstre » (pour reprendre de Lauretis) et donc procéder à une relecture critique de la littérature à partir de laquelle nous pourrons penser les reconfigurations que génère le réveil des monstres féminins dans la NNA.

## 1.1. CANON ET NATION. Écrire la nation, politiser l'écriture. La littérature : un dispositif de construction nationale

« Es como si América y la novela hubiesen estado destinadas a nacer juntas »
(Monteleone, 2011: 22)[74]

### *1.1.1. La nation comme narration : une spécificité latino-américaine*

#### a. L'histoire comme narration

Si la littérature participe des technologies du monstre comme altérité délimitatrice de la communauté, écrire le monstre participe d'une écriture de la nation. L'écriture est donc éminemment politique et penser le lien entre nation et narration de manière pragmatique dans le processus de généalogie nationale nous amène à nous interroger dans un premier temps sur

[73] OSTROV Andrea, *El género al bies: cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*, Buenos Aires, Alción, 2004.
[74] MONTELEONE Jorge, *La Argentina como narración*, Buenos Aires, Fonda nacional de las artes, 2011. À propos de Doris Sommer qui étudie les liens entre les nations et les romans latino-américains.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

les liens structurels entre l'Histoire et la narration qui, au sortir des indépendances et dans la construction consécutive des nations, sont très forts en Amérique latine. Ainsi, le texte historique serait une « structure verbale ayant la forme d'un discours narratif » (White, 1973)[75] et la réflexion sur l'écriture de l'Histoire serait donc similaire à la réflexion sur les modalités d'écriture de la fiction, tout comme la temporalité de l'historiographie rejoindrait celle du discours littéraire (Ricœur, 1983)[76]. De Hayden White à Paul Ricœur, dans les dix années où émergent ces réflexions, se dégage l'idée qu'il est possible d'envisager l'Histoire comme narration et la narration comme Histoire : deux relations qui soulignent le lien entre fiction et réalité et dont les enjeux sont importants à l'heure d'étudier l'histoire argentine comme fabrique de monstres ou l'histoire des monstres comme fabrique de l'Argentine.

b. La nation comme narration : circonscrire, délimiter

Des réflexions similaires se développent autour du concept de nation. L'imagination aurait un rôle essentiel dans la création du récit historique ou national. Nous formalisons l'idée d'une institution narrative de délimitations nationales – délimitations spatiales (frontières), temporelles (récit national ou Histoire Nationale), linguistique (langue nationale), identité, valeurs – dans le concept de « na[rra]tion ». Afin de saisir comment l'institution des délimitations nationales passe par la fabrique de monstres, autrement dit par un processus d'invention et de fiction, voyons comment se conjuguent fiction et nation. L'historien Benedict Anderson développe l'idée de la nation comme « communauté politique imaginée » (Anderson, 1983)[77]. S'inscrivant dans le groupe des théories « modernistes » du concept de nation, il envisage cette dernière comme étant le résultat d'un moment historique particulier : la période postrévolutionnaire européenne qui signe l'entrée dans la modernité et l'émergence d'une nouvelle conscience culturelle commune construite et diffusée par le « capitalisme d'imprimerie » issu des évolutions techniques, économiques et culturelles. La nation serait donc le produit d'un imaginaire généré par ce « capitalisme imprimé ». De nouveau, l'imaginaire vient circonscrire le réel. La nation comme construction imaginée répondrait à un besoin d'homogénéité culturelle propre aux sociétés modernes pour assurer la bonne marche

[75] WHITE Hayden, *Metahistory*, Baltimore, 1973.
[76] RICŒUR Paul, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983.
[77] ANDERSON Benedict, *Imagined Community. Reflections on the origin and spread of nationalism*, London, Verso books, 1983.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

de son industrialisation et de sa croissance économique (Gellner, 1983)[78] et se fonderait sur des traditions elles-mêmes inventées répondant à un besoin de réintroduire des références et repères stables dans l'époque de changements que constitue le XIX^e^ siècle (Hobswam, 1983)[79].

> […] la particularité des traditions « inventées » tient au fait que leur continuité avec ce passé est largement fictive. En bref, ce sont des réponses à de nouvelles situations qui prennent la forme d'une référence à d'anciennes situations, ou qui construisent leur propre passé par une répétition quasi obligatoire. C'est le contraste entre le changement permanent, l'innovation du monde moderne et la tentative de structurer au moins certaines parties de la vie sociale comme immuables et invariantes, qui rend « l'invention de la tradition » si intéressante pour les historiens des deux derniers siècles (Hobsbawm, 2006).

Dans la période de mutations qui surviennent dans le passage du XVIII^e^ au XIX^e^ siècle en Europe (de l'Ancien Régime à la Modernité), les « traditions inventées » visent à créer une illusion de statisme, d'« invariabilité » par la répétition d'une tradition qui instaure un sentiment d'unité nationale. La construction nationale argentine au XIX^e^ siècle s'est largement inspirée de ces processus de création fictive d'homogénéité et de stabilité nationale au travers de la diffusion d'un corpus littéraire et journalistique conformant une « tradition inventée » que nous étudierons plus tard. Cette idée nous intéresse car notre corpus s'inscrit à l'inverse dans une tradition postmoderne de rupture qui subvertit l'illusion de stabilité et d'homogénéité pour révéler et générer des mutations dans la représentation de la nation et du corps national. En ce sens, les monstres féminins qui peuplent notre corpus transgressent les limites des « communautés imaginées » issues de la modernité et instaurent des contre-généalogies depuis les marges, nous le verrons.

Que la nation soit le fruit d'une discursivité normative homogénéisante comme nous venons de le démontrer ou d'une discursivité subversive comme nous en avons l'intuition dans les romans de notre corpus, son origine est bien narrative. C'est encore de ce constat que part le philosophe postcolonial Homi Bhabha (1990,1994) [80] qui, à la suite de Hobsbawm, pointe la structure illusoire de la nation qu'il définit comme construction narrative linéaire, homogène et binaire. Son discours est une critique de la dimension essentialiste de la nation et des limites totalisantes de la na[rra]tion. Mais au-delà du constat critique, Bhabha construit une proposition : il évoque le rôle essentiel des « contre-narrations » qui émergent dans et

[78] GELLENER Ernest, *Nation and Nationalism*, Paris, Payot, 1983.
[79] HOBSBAWM Eric J, *L'invention de la tradition*, (trad. par Christine VIVIER), Paris, Éditions Amsterdam, 2006 (1^re^ éd. : 1983).
[80] BHABHA Homi, *Nation and narration*, London and New York, Routledge, 1990 ; BHABHA Homi, *The location of culture*, London and New York, Routledge, 1994.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

depuis les espaces liminaires de la littérature canonique des fondations vers une reconstruction critique nationale. Ces « contre-narrations » participeraient d'une « autre » écriture de la nation qui exploserait le lien déterminant et structurel entre nation et narration (« na[rra]tion ») : vers une « dissémiNation » (1990,1994), terme qu'il reprend à Jacques Derrida pour évoquer une écriture qui déplacerait les systèmes et les traditions vers les zones critiques et productives de la liminalité. C'est dans cette production de dissémiNations critiques de la na[rra]tion – qui performe le lien entre nation et narration vers une déconstruction et des constructions alternatives – que nous envisageons le surgissement des monstres féminins de la Nueva Narrativa Argentina. Nous nous demanderons quelles communautés imaginées émergent de ces nouvelles fictions contemporaines (voir chapitre 6).

De la na[rra]tion à la dissémiNation, nation et narration se lient soit dans un processus de contrôle et de délimitation, soit dans un processus de subversion et de dé-limitation (déterritorialisation et déplacement). Soulever les enjeux d'une telle relation est important pour comprendre la dimension politique de l'évolution de la littérature argentine jusqu'aux œuvres de notre corpus. C'est pourquoi nous allons dès à présent observer la complémentarité entre nation et narration dans l'ère géographique de l'Amérique latine puis nous nous concentrerons sur la fondation d'une na[rra]tion dans le cas spécifique de l'Argentine.

### c. Complémentarité nation et narration en Amérique latine

« *Es como si América y la novela hubiesen estado destinadas a nacer juntas* » (Monteleone, 2011)[81]. La citation liminaire de cette section parle d'elle-même, nation et narration entretiennent en Amérique latine des rapports essentiels et complémentaires : « *Narración e historia son mutuamente incompletas como unilaterales garantías de una construcción total de sentido: la parcialidad de los significados ficcionales e históricos, nunca conclusivos, constituyen de un modo abierto y dinámico el imaginario de una nación* » (Monteleone, 2011: 22)[82]. Certains historiens ou critiques littéraires expliquent cette complémentarité par les indépendances qui engendrent la nécessité de poser les fondations d'une nouvelle nation et d'une nouvelle identité. Maryse Renaud avance l'idée qu'une « prise de conscience de l'histoire » naît en Amérique latine du fait des guerres d'indépendance, de la rupture du lien avec l'Espagne, des révolutions, des dictatures, des guerres civiles (Renaud,

[81] MONTELEONE Jorge, *op. cit.*
[82] MONTELEONE Jorge, *op. cit.*, p. 22.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

1996)[83]. Elle affirme que ce lien étroit est lié « à un désir d'affirmation nationale, à la quête obsessionnelle d'une identité, objective ou mythique » (Renaud, 1996 : 147)[84]. À ce propos, dans l'essai « The fondational fictions of Latin America » (Sommer, 1991)[85] inclus dans l'ouvrage *Nation and narration* (Bhabha, 1990), Doris Sommer souligne l'immaturité de l'histoire de la période postindépendance qui ne distingue pas la nation de la narration. Pour appuyer cette idée, elle cite le poète et juriste vénézuélien du XIXe siècle Andrés Bello « *cuando la historia de un país no existe, sino en documentos incompletos, esparcidos, en tradiciones vagas, que preciso compulsar y juzgar; el método narrativo es obligado* » (Bello, 1848)[86]. Le manque d'histoire des pays au lendemain des indépendances implique donc la nécessité d'une connexion entre la fiction et l'histoire[87].

Dans cet article et dans son livre *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*, le projet de Doris Sommer est justement d'explorer ce processus de connexion entre fiction et histoire dans la consolidation des nations latino-américaines, de « *poner al descubierto lo inextricable que es la relación que existe entre la política y la ficción en la historia de la construcción de una nación es la principal preocupación de este estudio* » (Sommer, 2004 : 22)[88]. Les « *ficciones fundacionales* » forment un corpus littéraire canonique latino-américain du XIXe siècle répondant à un besoin national énoncé par Andrés Bello, mais aussi par José Martí ou encore par Bartolomé Mitre qui promeut dans un manifeste la nécessité de produire des « *nation-buildings novels* » pour créer un ciment national. Elles donnent l'occasion de comprendre comment se construisent dès les origines de la nation les liens entre le pouvoir et la narration car elles sont l'œuvre d'une république des

[83] RENAUD Maryse, *Historia y novela. La ficcionalizacion de la historia en la narrativa lationamericana*, Poitiers, Littératures latino-américaines/Université de Poitiers/CNRS, 1996.
[84] *Ibid.*, p. 147.
[85] SOMMER Doris, « The fondational fictions of Latin America » *in* Homi BHABHA (dir.), *Nation and narration*, London and New York, Routledge, 1990, p. 4. Doris Sommer est enseignante-chercheuse à l'Université de Harvard (langues et littératures romanes, littératures d'Afriques et afro-américaines)
[86] BELLO Andrés, « Modo de escribir la historia », « Modo de estudiar la historia », *in* Santiago de Chile: *El Araucano*, 1848.
[87] Précisons que la construction d'un imaginaire commun aux lendemains des indépendances latino-américaines n'est pas l'apanage des lettres, les arts plastiques et notamment la peinture ont aussi une grande importance dans cette opération. Littérature et arts plastiques se contaminent dans la construction d'un imaginaire national et il est d'ailleurs intéressant de voir comment cette transgénéricité est à l'œuvre chez certains auteur·es contemporain·es comme César Aira ou Gabriela Cabezón Cámara qui réécrivent de manière critique et/ou subversive des « peintures du désert » des peintres du XIXe dans leurs romans comme dans (entre autres) *Un episodio en la vida del pintor viajero* (Aira, 2000) ; *Ema la cautiva* (Aira, 1981) ; *Las aventuras de la China Iron* (Cabezón Cámara, 2017).
[88] SOMMER Doris, *Ficciones fundaciones. Las novelas nacionales de América Latina*, Bogotá, Fondo de cultura económica, 2004 (1re éd. : 1991).



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

lettres (Casanova, 1999)[89] que configurent les *escritores estadistas* dans leurs pays respectifs. Pour Doris Sommer le ciment de la nation se crée au travers d'une littérature romantique nationale qui délimite des valeurs et des représentations dans des romans d'amour ou des sagas familiales au sein desquels le couple et la famille sont des métaphores de l'unité nationale (*Ibid.*, p. 35). La littérature invente un lien entre l'amour et la patrie qui constitue la base d'une « tradition [littéraire] inventée » elle-même à la base d'une « communauté imaginée » nationale. L'éros et le désir sont cooptés par la raison d'État dans une littérature qui réalise ainsi la synthèse entre passion privée et passion patriotique, union privée et union nationale, corps de l'individu et corps de la nation. Le roman qui, en Argentine, naît comme genre littéraire de la consolidation nationale, après les guerres d'indépendance et les guerres civiles entre fédéraux et unitaires, fonctionne comme union de papier qui prolonge le mariage entre les individus et la nation.

> La necesidad de encontrar una respuesta [acerca de la relación entre política y ficción en la construcción nacional] me condujo a localizar el elemento erótico de la política, para revelar como los ideales nacionales están ostensiblemente arraigados a un amor heterosexual "natural" y en matrimonios que sirvan como ejemplo de consolidaciones aparentemente pacíficas dentro de lo devastadores conflictos internos de mitad del siglo XIX. […] Las novelas románticas se desarrollan mano a mano con la historia patriótica de América Latina. Juntas despertaron un ferviente deseo de felicidad doméstica que se desbordó en sueños de prosperidad nacional materializados en proyectos de construcción de naciones que invistieron a las pasiones privadas con objetivos públicos (Sommer, 2004 : 23)[90].

Cette production et diffusion romanesque romantique et sentimentale se développe dans le contexte de développement du « capitalisme imprimé » et de ce fait, est diffusée et lue en masse créant ainsi ce « *cemento nacional* » cher à Bartolomé Mitre. Si ces « *ficciones fundacionales* » cherchent à construire l'union nationale à travers le genre romanesque qui raconte des amours hétérosexuels parachevés dans le mariage, les romans de notre corpus, nous le verrons, subvertissent l'inscription de l'hétéronormativité dans le genre romanesque depuis les trajectoires des monstres féminins. En ce sens, il semble que la réappropriation partielle des fictions fondatrices soit un exercice politique de subversion nationale et de réécriture transgressive de communautés. Si on touche à la narration, on touche à la nation. Les autrices de notre corpus en ont l'air bien conscientes.

---

[89] CASANOVA Pascale, *La république des lettres*, Paris, Seuil, 1999.

[90] SOMMER Doris, *Ficciones fundaciones. Las novelas nacionales de América Latina, op. cit.*, p. 23. Doris Sommer fait allusion aux romans suivants: *Martín Rivas* d'Alberto Blest Gana (Chili, 1862); *Amalia* de José Mármol (Argentine, 1851); *El Zarco* d'Ignacio Altamirano (Mexique, 1888); *María* de Jorge Isaacs (Colombie, 1867), etc.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Enfin, Doris Sommer interroge la constitution d'un ciment national à partir de modèles littéraires européens issus du positivisme et du romantisme. Un nouveau paradoxe dans le processus de construction nationale s'ajoute aux paradoxes du lien entre fiction et réalité, inclusion et exclusion : le paradoxe entre l'autochtone et l'extérieur. Elle propose de réfléchir sur l'évolution de telles fictions vers une expression romanesque propre à l'Amérique latine. À ce titre, elle reconnaît dans la production littéraire du *boom* latino-américain des années 1960-1970 l'invention d'un langage propre dans le passage d'un réalisme positiviste héritier de l'Europe à un réalisme magique latino-américain : « *Latin Americans could finally (re)name the world and, in doing so, name themselves. Caliban could at last possess his own kingdom* » (Sommer, 1990: 71)[91]. La réflexion de Doris Sommer sur l'évolution du lien entre nation et narration dans le processus de rupture et continuité avec l'Europe vers la création d'une narration propre est intéressante pour penser les enjeux de ce lien qui font des auteurs du *boom* les précurseurs d'une « dissémiNation », d'une littéraire subversive. Notre réflexion se situe dans ce post-boom qui voit émerger des narrations subversives dépassant, nous semble-t-il, les impasses dichotomiques entre la fiction et la réalité, la narration et la nation, l'exclusion et l'inclusion, l'autochtone et l'étranger vers l'invention de langues et de corps qui performent ces entre-deux. Les monstres féminins émergent alors de ces entre-deux en en faisant leur site de réappropriation critique et créative.

d. Une na[rra]tion argentine : délimiter la nation

Qu'en est-il du lien entre nation et littérature en Argentine spécifiquement ? Au XIX^e^ siècle, les dirigeants et les intellectuels sont conscients que la cohésion nationale se basera sur la culture et particulièrement sur la littérature. En suivant le modèle européen, ils constituent une véritable république des lettres et créent un réseau de diffusion et d'archives nationales : Bernardino Rivadavia, président entre 1826 et 1828, crée *El Archivo histórico Nacional* et la *Universidad De Buenos Aires* ; Juan Manuel de Rosas, président de 1829 à 1832 et de 1835 à 1852 réorganise les Universités, modifie les manuels scolaires et édite *La Colección de obras y documentos relativos a la historia antigua y moderna de las Provincias del Río de la Plata* (Pedro Angelis) ; les opposants à Rosas publient *La biblioteca del Comercio del Plata* et de cette manière instaurent une véritable compétition dans la primauté

[91] SOMMER Doris, « The fondational fictions of Latin America » *in* Homi BHABHA (dir.), *Nation and narration*, London and New York, Routledge, 1990, p. 71.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

d'un récit national. Remarquons que la république des lettres n'est constituée que d'auteurs masculins alors que de nombreuses autrices écrivent et s'activent dans la période post-indépendance. Le récit national est donc le fruit de l'énonciation des voix des hommes constitué sur un modèle européen, fait souligné et contesté par les femmes anarchistes et socialistes ainsi que par certaines journalistes et écrivaines au XIX^e^ siècle qui souhaitent faire entendre leurs voix dans les débats sur la construction nationale. En effet, il serait réducteur de dire que les femmes sont totalement absentes du champ littéraire et politique à cette période : de nombreuses revues et journaux dirigés et écrits par des femmes voient le jour (bien qu'il faille souligner que leurs publications sont souvent contrôlées par des censeurs masculins) cherchant à exprimer une voix propre au cœur des débats nationaux monopolisés par un front masculin, et la presse dirigée par les hommes n'est pas exempte d'intervention de femmes. De plus, les hommes et les femmes – bien que moins nombreuses – fréquentent les salons littéraires dans les milieux bourgeois de l'élite intellectuelle et l'écrivaine Juana Manuela Gorriti (1818-1892) figure parmi les grandes salonnières du XIX^e^ siècle en organisant ses *Veladas Literarias* dans sa maison à Lima entre 1876 et 1877, ainsi que Mariquita Sánchez (1786-1868) ou encore Clorinda Matto de Turner (1854-1909) qui, en plus de fréquenter les salons, est rédactrice en chef de plusieurs revues et fonde aux côtés de son frère une imprimerie tenue par des femmes « La Equitativa »[92]. Dans la première partie du XIX^e^ siècle, la participation des femmes est promue par l'État (notamment par Sarmiento) qui leur ouvre l'accès à l'enseignement et au journalisme, l'objectif n'étant pas à ce moment-là de défendre l'égalité des droits civils entre les hommes et les femmes mais de répondre à l'impératif pour les nouvelles nations latino-américaines de former des générations savantes et moralement solides de citoyens dont les femmes sont les garantes et les éducatrices (Barrancos, 1996)[93]. En effet, selon Sarmiento, « *puede juzgarse del grado de civilización de*

[92] La majorité des activités de Clorinda Matto de Turner se sont développées dans son pays d'origine, le Pérou, mais nous la citons car elle a côtoyé les salons de Juana Manuela Gorriti dont elle a aussi publié des textes. En 1895 elle s'est exilée à Buenos Aires où elle a été journaliste et a fondé la revue *Búcaro Americano* et a collaboré à *La Nación*, *El Tiempo* et *La Razón*. Son roman *Aves sin nido* (1889) racontant l'histoire d'amour entre un homme blanc et une métisse qui ne peuvent se marier car ils découvrent qu'ils sont frères et sœurs enfants du même père prêtre coureur de jupons, a été à l'origine d'une grande polémique. L'autrice a été excommuniée, ses livres brûlés et interdits de publication. Pour cela aussi Clorinda Matto de Turner est considérée comme une autrice inspiratrice par sa plume subversive.

[93] BARRANCOS Dora, « Mujeres en la Argentina », in *Nuestra tribuna*, [http://www.cienciahoy.org.ar/ch/ln/hoy118/mujeres.pdf], consulté le 20 juillet 2019. À propos d'une histoire des femmes en Argentine, voir l'ouvrage de Dora Barrancos: *Mujeres en la sociedad argentina : una historia de cinco siglos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2007.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

*un pueblo por la posición social de las mujeres* » (Sarmiento, 1915: 120)[94]. L'intégration à la construction nationale et à l'écriture publique est donc limitée à la transmission et l'expression de la morale et des comportements convenus. Toute expression féminine est donc circonscrite par ses limites morales et subit l'opprobre des critiques littéraires si elle en élime les contours. Bien qu'elles soient corsetées dans une expression contenue et souvent auto-censurée ou cachée sous un pseudonyme masculin, les femmes sont bien présentes dans le champ littéraire et public. Si ces femmes écrivaines sont longtemps restées invisibles, depuis les années 1990 le champ académique exhume leurs écrits journalistiques, romanesques, leurs correspondances et leurs récits – comme ceux notamment de Eduarda Mansilla[95], Rosa Guerra, et Juana Manuela Gorriti, les deux premières écrivaines de fictions historiques – renouvelant la lecture d'un corpus canonique[96].

Les querelles politiques autour des projets de nation se déplacent dans la littérature. Issue de la révolution de mai 1810, la génération de 37 s'inspire du romantisme européen[97] regroupant des écrivains, des intellectuels constitués en Salon Littéraire et qui se positionnent politiquement contre la dictature du fédéral Juan Manuel de Rosas. Ils défendent les idées unitaires du progrès, de la modernité, inspirés des Lumières et des nations issues de la Révolution française ; ils reprennent le mythe romantique de la barbarie et son contrepoint, l'idéal civilisateur et notamment l'idée d'un christianisme antidote à la barbarie influencée par Bossuet ou Chateaubriand[98]. Au travers de textes en prose (*El matadero* d'Echeverría ou *Amalia* de Mármol), poétiques (« La Cautiva » d'Echeverría), essayistes (*Facundo* de Sarmiento), d'« *artículos de costumbre* », de témoignages, la génération de 37 entend former, via la diffusion et la circulation de ce capitalisme imprimé, le corpus fondateur de la construction d'une nation unitaire et moderne articulée autour de la dichotomie « civilisation

[94] SARMIENTO Domingo Faustino, « De la educación popular de las mujeres », in *Educación popular*, Buenos Aires, Juan Roldán, 1915, p. 120, cité par Francine MASIELLO (1997).
[95] Voir l'édition critique de María Rosa Lojo du roman Lucia Miranda qu'Eduarda Mansilla publie en 1860 sous le pseudonyme de « Daniel »: LOJO María Rosa, *Lucía Miranda (1860)*, Madrid, Iberoamericana, 2007.
[96] À ce propos, voir partie 2, chapitre 7.
[97] La génération de 37 est un mouvement issu de la révolution de mai (1810) et inspiré par le romantisme européen (en effet, en lisant les textes des auteurs de cette génération, nous constatons l'abondance d'épigraphes d'auteurs romantiques européens de Dante, Byron, Hugo, Chateaubriand, Scott, etc.) regroupant des écrivains, des intellectuels constitués en Salon Littéraire qui se positionnent contre la dictature du fédéraliste Juan Manuel de Rosas, et défendent, face à la « barbarie », les idées unitaires du progrès, de la modernité, inspirées des Lumières et des nations issues de la Révolution française. Parmi les fondateurs de ce Salon, il y a l'auteur de *Facundo. Civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845) Domingo Faustino Sarmiento ; et Esteban Echeverría, auteur de *La Cautiva* (1837) et *El Matadero* (1838-1840).
[98] Idée développée notamment dans l'ouvrage *Le génie du christianisme* de Chateaubriand publié en 1802 et qui comprenait à l'origine les récits *René* et *Atala* dont ce dernier, nous le verrons, a inspiré Esteban Echeverría dans l'écriture de « La Cautiva ».



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

ou barbarie » énoncée dans *Facundo* de Sarmiento (1845). Si le genre romanesque est le genre majeur de la modernité en Europe, il met du temps à s'installer en Argentine : c'est un genre nouveau sans antécédents dans la zone du Río de La Plata où seul·es quelques écrivain·es osent se mesurer aux modèles européens consacrés dont ils ont connaissance grâce à la publication des romans de Victor Hugo, de Chateaubriand, d'Eugène Sue, de Walter Scott et bien d'autres, diffusés sous forme de *folletines* ou d'œuvres importées dans des librairies de la ville ; de plus, les instabilités politiques et notamment la dictature de Juan Manuel de Rosas génèrent la censure/l'autocensure et l'exil des écrivains (Molina, 2011 : 67-75)[99]. Le corpus canonique qui configure la nation comme narration n'est donc pas éminemment romanesque mais plutôt hybride constitué de poèmes, de nouvelles, de romans d'abord publiés en *folletines*. Excepté le cas précurseur d'*Amalia* de José Mármol (1851), toutes ces raisons expliquent que le roman se développe plus tard, après la chute de Rosas en 1852 et le retour des exilés en Argentine, puis après la « conquête du désert » menée par le général Roca qui étend les frontières de la nation, dans la période de consolidation nationale à partir de 1880. Le roman se consolide alors comme genre national chez les *escritores estadistas* de la génération de 80 qui se place dans la continuité idéologique de la génération de 37 et notamment de la devise « *Gobernar es poblar* » de Juan Bautista Alberdí prônant l'ordre et le progrès dans le sillage des idées positivistes d'Auguste Comte et du darwiniste Herbert Spencer. L'émergence du roman ne survient donc pas dans la période d'instabilité et d'immaturité nationale des indépendances mais au moment des consolidations des nations après les périodes de guerres civiles entre différents projets (souvent entre unitaires et fédéraux). Dans un premier temps, quand bien même il s'apparenterait à un genre « mineur », c'est le roman sentimental – « *romance* », « *novela sentimental* », « *novela familiar* » – qui, publié d'abord de manière polymorphe sous forme de nouvelles ou de fictions sentimentales publiées en feuilletons dans les journaux, alimente le « capitalisme imprimé » et véhicule ainsi des idées et des valeurs à un grand nombre de lecteurs/citoyens (Sommer, 2004) [100]. Cette idée est largement développée par Doris Sommer et il faut donc ajouter que ces fictions sentimentales se basent sur des trames historiques nationales, notamment sur des épisodes des guerres civiles qui font s'affronter les unitaires et les fédéraux. Le roman sentimental historique participe à démocratiser la littérature et joue donc un rôle important dans la

[99] MOLINA Hebe Beatriz, *Cómo crecen los hongos. La novela argentina entre 1838 y 1872*, Buenos Aires, Teseo, 2011.
[100] SOMMER Doris, *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2004 (1re éd. : 1991).



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

consolidation nationale. Avec la génération de 80 se développent le naturalisme (Laera, 2000)[101] et les genres policier et fantastique (Ponce, 2001)[102] qui posent à travers différents registres la question de l'Autre et de la communauté. Quant au roman d'apprentissage, considéré comme sous-genre ou matière « majeure » dans le genre romanesque et vecteur idéologique important par son caractère exemplaire, il apparaît en 1910[103] au moment clé et définitionnel du Centenaire de la révolution de mai. Le roman, dans son apparition tardive en Argentine, et la « narration » en général, constituent un des dispositifs de consolidation nationale fondés sur l'idéologie de la génération de 80 héritière de celle de 37 qui, nous le verrons, bâtit un imaginaire fondé sur le paradoxe de l'exclusion inclusive et constitue une véritable fabrique de monstres qui délimitent un domaine d'exclusion du territoire national : les gauchos, les immigrants, les indiens, les femmes, les « cabecitas negras » etc. Il nous semblait important de revenir sur la configuration des différents genres romanesques pour mesurer la portée de leurs reconfigurations actuelles par les autrices de notre corpus (chapitre 7).

Depuis les origines de la nation, la littérature configure donc un « *dispositivo de la argentinidad* » (Fanlo, 2011)[104], c'est-à-dire une relation de savoir-pouvoir qui détermine historiquement un « régime de vérité » en inscrivant des normes – ici, un projet de nation – dans l'imaginaire et dans le corps des sujets : « *los dispositivos constituirán a los sujetos inscribiendo en sus cuerpos un modo y una forma de ser* » (Fanlo, 2011 : 2)[105]. C'est ce passage de la littérature au corps qui retient toute notre attention. La république des lettres de 37 et de 80 génère un corpus fondateur national qui définit les contours d'un corps national argentin et inscrit en contrepoint un domaine d'exclusion où errent tous les « autres » car de manière générale le romantisme argentin et les écrits politiques du XIX^e^ siècle constituent une entreprise de délimitation. Par la fiction, il s'agit de créer des délimitations nationales. Par la création d'une topologie des « frontières » et du « désert »[106], la narration institue des

[101] LAERA Alejandra, « Sin 'olor a pueblo': la polémica sobre el naturalismo en la literatura argentina », in *Revista Iberoamericana*, vol. LXVI, n° 190, 2000, p. 139-146.
[102] PONCE Néstor, *Diagonales del género. Estudios sobre el policial argentino*, Paris, Éditions du temps, 2001.
[103] *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira,* Peyró (1910) : voir DE DIEGO José Luis, « La novela de aprendizaje en Argentina » *in* revue *Orbis Tertius,* La Plata, 1998, 3 (8).
[104] FANLO Luis García, « La argentinidad: un marco interpretativo », in *Polis*, n° 29, 2011, [http://polis.revues.org/2053], consulté le 27 février 2015, p. 7.
[105] Luis Garcia Fanlo reprend la notion de dispositif de Michel Foucault.
[106] La notion de « désert » est, en argentine, une notion éminemment politique fantasmée et inventée pour justifier la conquête de la Pampa et de la Patagonie. En effet, par le terme « désert », les dirigeants institutionnalisent l'idée que ces espaces son des espaces vides de vie humaine, niant les communautés de peuples originaires qui y résident. En ce sens, dans son livre *Un desierto para la nación* (qui inverse les termes du *Una nación para el desierto argentino* de Tulio Halperin Donghi (1982)), Fermín A. Rodríguez définit le



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

délimitations spatiales ; par l'élaboration d'un récit national, elle instaure des bornes chronologiques et une « origine » [la révolution de mai 1810] ; par la langue espagnole, bien que peuplée de références françaises, anglaises, allemandes, etc., elle veut créer une unité linguistique et des référents culturels communs ; par des schémas narratifs moralisants, elle génère un système de valeurs ; par ses références à la modernité, elle instaure des limites politiques et juridiques de l'ordre du paradigme immunitaire (Espósito, 2004)[107] ; par la dichotomie civilisation ou barbarie, elle délimite une identité et une culture. L'étude de ce dispositif de na[rra]tion nous conduit au constat suivant : la nation s'érige en notion paradoxale. Basée sur des gestes d'écriture et un corpus narratif, elle est à la fois réelle et fictive ; construite à partir de la dichotomie civilisation ou barbarie, elle repose sur l'inclusion de certains corps et l'exclusion inclusive de certains « autres » ; inspirée de modèles et de références européennes, elle se nourrit de l'étranger pour générer une expression « propre ». Ces paradoxes sont le moteur d'écriture et de réécritures infinies de la nation comme fantasme ou comme problème qui inspirent notamment les autrices de notre corpus qui, en rendant saillantes toutes ces contradictions produisent des textualités monstrueuses et baroques[108].

Ainsi, penser la littérature argentine, reviendrait à envisager l'histoire de l'évolution du lien entre la nation et la narration, de la répétition et des déplacements des motifs fondateurs qui ne cessent de transformer les enjeux de « l'Argentine comme narration » (Monteleone, 2011). David Viñas inaugure, au sein de la revue Contorno et dans les différentes éditions de son ouvrage *Literatura argentina y realidad política* (1964, 1971, 2005)[109], une relecture critique de l'histoire de la littérature nationale en y cherchant des « *constantes con variaciones* » qui actualisent les liens entre littérature et politique. Ce lien est au cœur de la posture critique de la revue *Contorno*[110] qui cherche à se différencier de la revue

---

désert comme « un bien territorial y textual –señala el autor de estas páginas– que el estado y la literatura argentina no han dejado de repartirse » (Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010). Le concept de « frontière » est tout aussi arbitraire et fantasmé que celui de « désert ».

[107] Espósito Roberto, *Bíos*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2004. Par l'idée de « paradigme immunitaire », Roberto Espósito entend le processus relatif au sujet moderne qui, pour se constituer, expulse quelque chose – l'autre qui est en lui – et de cette manière définit une extériorité, une altérité : pour constituer son homogénéité, le corps social expulse tout ce qui est hétérogène. Ce paradigme immunitaire superpose le droit et la biologie et crée donc un cadre légal pour exclure, tuer ou laisser mourir : autrement dit, il crée les bases d'une thanatopolitique.

[108] Voir partie 2 (chapitre 5) et partie 3 (chapitre 7).

[109] Viñas David, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1964 (rééditions: 1971, 2005). En écrivant dans les premières lignes de la dernière édition de *Literatura argentina y realidad política* « la literatura argentina se va justificando como la historia de un proyecto nacional » (2005), David Viñas fait de la littérature argentine l'histoire du lien entre nation et narration.

[110] Revue *Contorno* (1953-1959).



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

*Sur*[111] autour de laquelle se réunit l'oligarchie culturelle argentine (Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Victoria Ocampo, etc.) et dont *Contorno* critique le manque de références à la réalité sociale et politique. Cette dernière ouvre donc une nouvelle position depuis laquelle relire et reconstruire l'histoire littéraire nationale, défiant le canon, questionnant « *lo nacional* », dans une démarche existentialiste où Viñas en appelle à « *poner el cuerpo* » dans la critique et la création littéraire[112].

Notre travail se situe dans la lignée des travaux contemporains de Monteleone (2011) et de Drucaroff (2011) qui poursuivent et actualisent le geste critique et politique de Viñas qui n'a cessé d'actualiser son étude des « *constantes con variaciones* » qui traversent la littérature argentine dans les rééditions de *Literatura argentina y realidad política* dont les multiples transformations démontrent qu'elle repose sur une tradition impossible à fermer compte tenu de la relation essentiellement traumatique du lien entre nation et narration qui réactualise sans arrêt la question de ses origines violentes. Comment s'effectue ce retour constant des origines dans la littérature et quelles sont ces constantes qui ne cessent d'actualiser, dans leur répétition, ce lien problématique jusque dans les romans de notre corpus ?

### *1.1.2. Conjurer le corps et la chair : dispositif d'un éternel retour des origines*

> « La argentina reitera el gesto fundacional y fundante de un origen – o mejor, de unos orígenes – como si fuera una y otra vez, recurrente »
> (Monteleone, 2011: 24)[113]

a. Inventer les origines : le viol de la chair aux origines de l'Argentine comme narration

Pourquoi les paradoxes de la nation comme na[rra]tion passionnent-ils autant les écrivains et les critiques littéraires ? Pourquoi les origines et les textes fondateurs de l'Argentine comme narration reviennent-ils infiniment jusque dans la Nueva Narrativa? Dans notre corpus, pour ne citer qu'un exemple, Gabriela Cabezón Cámara ne cesse de créer les gestes fondateurs de communautés à la marge qui naissent de la violence et s'arrachent à la

[111] Revue *Sur* (1931-1992).
[112] En effet, la démarche créatrice et critique de Viñas est politiquement engagée et le corps y est une donnée importante dans ses romans comme dans ses essais et articles (voir notamment, son roman *Cuerpo a cuerpo* publié en exil en 1979). Cette injonction à « *poner el cuerpo* » qui résonne dans le contexte actuel, est donc concomitante à la création littéraire et lui vaut souvent le qualificatif d'intellectuel et écrivain post-existentialiste.
[113] MONTELEONE Jorge, *op. cit.*, p. 24.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

domination par des dynamiques d'émancipation mêlant la performance et la politique; elle réécrit le *Martín Fierro* depuis la voix de la *china*, son épouse invisible dans le poème d'Hernández ; *El Matadero* devient la base de réécriture du viol fondateur de la littérature argentine dans le contexte des réseaux de traite de femmes dans l'Argentine contemporaine dans sa nouvelle *Le viste la cara a dios*. Explorer ces scènes littéraires de violences originaires de conjuration des corps et de la chair qui ne cessent de faire retour permet de comprendre d'où sortent tous ces monstres dans la littérature argentine et notamment de saisir l'articulation entre le canon et les corps dans la configuration des technologies du monstre – et du monstre féminin, en particulier.

« *La literatura argentina emerge alrededor de una metáfora mayor: la violación* ». Cette première ligne qui ouvre l'essai *Literatura argentina y realidad política* (1964)[114] de David Viñas, instaure la scène du viol comme scène originaire de la littérature argentine et envisage la réécriture incessante des origines depuis une modalité obsessionnelle liée au traumatisme. Il cite trois œuvres fondatrices, *El matadero* d'Esteban Echeverría, *Amalia* (la fin) de José Mármol et *Facundo* (le début) de Domingo Faustino Sarmiento, qui inscrivent le viol de manière itérative dans la na[rra]tion argentine. Nous verrons que ce marquage itératif du viol continue dans la *Nueva Narrativa Argentina* dans les romans de Fernanda García Lao, *Nación Vacuna*, et de Gabriela Cabezón Cámara, *Le viste la cara a dios*, qui réactualisent les motifs de la captive et de l'abattoir et donc, de la viande et de la chair marquées rapprochant les corps des femmes et du bétail dans un destin commun de « *muje/res* »[115]. Car dans la littérature des fondations, la barbarie est associée à la chair et au corps, et l'écrivain du XIX^e^ siècle – plus particulièrement de la génération de 37 – est « *alguien [que] se hace escritor para no ser América, para conjurar ese espíritu excesivamente carnoso y material* » (Viñas, 1974 : 14-19). Si l'origine de la littérature argentine est à saisir dans ce geste d'une violence de la chair à exorciser par l'esprit[116] et à circonscrire dans une na[rra]tion, nous verrons que les autrices de notre corpus transforment ce rapport à la chair dans la littérature et nous nous demanderons donc s'il faut toujours envisager cette itération du viol de la chair dans la NNA depuis la modalité obsessionnelle liée au traumatisme ou s'il ne faut pas en déplacer la lecture vers une performativité critique qui tient à la subversion du canon (voir

[114] Il s'agit de la première édition/version de l'essai de l'auteur.
[115] Jeu de mot avec « *mujeres* », les femmes; « *res* », le bétail à l'origine d'une communication rédigée et lue par AUDRAN Marie, BIANCHI Paula Dianela, lors du I Encuentro internacional de arte y pensamiento sobre la animalidad organisé par l'Université de Buenos Aires, les 12 et 13 juillet 2019.
[116] À ce sujet, lire l'article d'Alejandra Laera, « Para una historia de la literatura argentina: orígenes, repeticiones y revanchas », *Prismas*, Buenos Aires, n° 14, 2010, p. 163-167.

chapitre 5). Car au même titre que le « barbare » auquel la chair est associée dans l'idéologie positiviste immunitaire, la chair est un élément fondateur de la na[rra]tion des origines magistralement illustré par la métaphore d'Esteban Echeverría de l'Argentine comme abattoir, et nous faisons l'hypothèse que si dans la littérature des fondations la chair est identifiée à la viande (« *matadero* », « *res* », « *vaca* »), la Nueva Narrativa Argentina effectue un déplacement de la viande (chair morte) à la chair active comme dans la transformation de Beya (*Le viste la cara a dios*) dont la chair exploitée et marquée par les maquereaux du bordel-abattoir reconquiert sa matérialité performative qui lui permet de se venger de ses bourreaux et de se libérer[117]. Si la chair est aux origines d'une nation présentée comme abattoir (paradigme immunitaire et productiviste moderne), nous verrons que la reconfiguration des représentations de la chair dans la NNA implique des enjeux importants dans la redéfinition de la communauté ou dans l'in-définition de la nation vers de nouveaux paradigmes où opèrent des dynamiques trans, hybrides, rhizomiques[118]. À ce titre, la chair de la China Iron qui se mélange, s'embrasse et se fond avec les chairs de ses amantes, des animaux et des poissons, avec l'eau des rivières, la terre, les rayons de lumière, compose un des éléments d'une nouvelle façon de faire communauté dans la rencontre, le mouvement, l'indéfinition, dans une alliance nouvelle entre un paradigme *queer* et antispéciste que la critique contemporaine tend à rapprocher[119].

La violence de la chair s'exprime aussi dans la littérature des fondations par sa négation radicale de l'« Autre » que constitue l'invention du désert : « *El gran espacio – imaginario y real – sobre el cual se proyecta a la vez la nación y una literatura fue el desierto* » (Monteleone, 2011 : 31)[120]. Le titre de l'ouvrage de Fermín Rodríguez, *Un desierto para la nación. La escritura del vacío* (2010)[121], souligne le caractère littéraire du désert et en fait le produit de l'élaboration d'une écriture *du* vide. En exorcisant la chair des peuples originaires, la littérature crée une table rase depuis laquelle projeter la création de la na[rra]tion. Comme le viol, l'écriture conquiert et soumet certains corps jusqu'à en nier l'existence. Ainsi, le viol de la chair se transpose dans la littérature en viol de l'écriture. Le corps est au territoire ce que le corpus est à la littérature : un espace à circonscrire et à

[117] À ce propos voir partie 2, chapitres 5 et 6.
[118] À ce propos, voir partie 2, chapitre 6 : sur les devenirs extatiques, hybrides, carnavalesques de la communauté ou corps social.
[119] À ce propos, voir les travaux du philosophe argentin Gabriel Giorgi qui travaille sur le monstrueux et notamment sur l'intersection entre le *queer* et la représentation de l'animalité.
[120] MONTELEONE Jorge, *op. cit.*, p. 31.
[121] RODRÍGUEZ Fermín, *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

conquérir. En contrepoint, Gabriela Cabezón Cámara, dans le roman *Las aventuras de la china Iron*, réinvestit le « désert » en le transformant en mille plateaux où pullulent les vies et les rencontres, dans une inflexion commune aux autrices de notre corpus qui consiste à faire lumière sur ces viols et ces conquêtes des corps et des territoires en transformant l'écriture en processus de subversion critique et d'émancipation.

Car dans la littérature des fondations, la violence du geste de l'écriture se transpose dans la narration à travers le motif du couteau, instrument de la scène du duel et du délit. À défaut de loi et d'État, c'est le couteau qui délimite la nation et en ce sens, « *la repetición del ciclo del duelo [...] también es un duelo literario* » (Monteleone, 2011 : 46)[122]. Le corps argentin littéraire qui émerge d'une telle na[rra]tion est un « *cuerpo del delito* » (Ludmer, 1999)[123], un corps délimité par le crime et le délit qui, selon Josefina Ludmer, constituent les instruments des opérations de délimitations de la nation (morales, valeurs, identité) et de la littérature. En substituant les vers à la loi, le couteau au juge, le duel fondateur entre Fierro et El Moreno qui est avant tout un duel oral de *payadores* (*contrapunto*) vient confirmer le lien entre la littérature et la violence aux origines de la nation. Ariana Harwicz dans *Matate amor*, Gabriela Cabezón Cámara dans *Las aventuras de la China Iron*, Fernanda García Lao dans *Amor invertido*, rejouent le duel fondateur pour subvertir l'ordre ou pour en souligner l'inopérativité. Quoi qu'il en soit, le couteau est dans les romans le double du crayon subversif de leurs autrices ; et le duel ou le crime, celui de l'acte d'écriture[124].

La critique dégage des scènes et des motifs originaires qui constituent ces « *constantes con variaciones* » de David Viñas et dont la répétition performe une na[rra]tion argentine : le viol en est l'acte fondateur ; la chair-viande en est la matière première ; le désert, l'espace paradoxal originaire ; et le couteau l'instrument de l'écriture-crime. Ces motifs font système autour de la « famosa antinomía civilización-barbarie, que nace al mismo tiempo que la literatura argentina » (Drucaroff, 2011: 477)[125]. La nation argentine apparaît simultanément à sa narration émergeant de l'écriture comme viol de la chair originaire. Comment la littérature argentine contemporaine peut-elle reconfigurer et subvertir le rapport de violence qui la fonde ? C'est là l'une des questions qui émergent de notre corpus[126]. Y parvient-elle ou bien reste-t-elle dans la compulsion de la répétition obsessionnelle ?

[122] MONTELEONE Jorge, *op. cit.*, p. 46.
[123] LUDMER Josefina, *Cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil, 1999.
[124] À ce propos, voir partie 2, chapitre 6 (Hubris).
[125] DRUCAROFF Elsa, *op. cit.*, p. 477.
[126] À ce propos, voir partie 3, chapitres 8 et 9.

b. Modalité traumatique et obsessionnelle : répétitions et réécritures des origines

L'obsession des origines dans l'écriture et dans l'opération critique provient du traumatisme qu'inaugure la dichotomie fondatrice civilisation et barbarie en Argentine. Le désir d'une littérature nationale rencontre sans cesse ce viol – cette violence fondatrice – et fonctionne comme modalité traumatique. C'est là un élément d'explication de l'éternel recommencement du geste créateur et critique en Argentine, et en particulier de celui de David Viñas.

> El momento afirmativo en Viñas […] excluye la identificación. La literatura argentina está fundada sobre una violación y este trauma no puede ser apaciguado por el pensamiento crítico. Más bien la violación continúa como una constante y eso hace que *Literatura argentina y realidad política* no solo no pueda concluirse sino que exija ser reescrito, reabierto y reactualizado hasta el día de hoy (Aguilar, 2010: 162)[127].

Jorge Monteleone reprend l'idée que cette dichotomie est l'expression de la violence fondatrice de l'Argentine elle-même faite de l'éternel retour des « *relatos de todas las violencias* ». Il intègre l'essai de Noé Jitrik « Otra vez la barbarie » qui vient clore le corpus de textes constitué autour de l'axe « les dichotomies » en soulignant la « *productividad de la dicotomía para generar relatos* » (Jitrik, 2011 : 297)[128]. L'Argentine comme na[rra]tion se fonderait alors sur la réécriture du retour infini des traumatismes passés et originels et constituerait donc un récit fondé sur la répétition de la violence et du crime situés au cœur de cette dichotomie, sur le cycle du duel, où tuer et raconter seraient deux actes complémentaires, et non pas antinomiques. Les autrices de notre corpus ne sont pas exemptes d'une telle répétition : elles continuent la chaîne des motifs originels tout en procédant à leur déplacement et à leur actualisation critique et subversive via les corps captifs, dichotomiques, invisibles ou revenants de leurs monstres féminins (voir chapitre 5). Ces déplacements qui viennent dénaturaliser et bouleverser de manière singulière la tradition posent la question des enjeux esthétiques et politiques des mutations des représentations dans la littérature contemporaine.

c. Réécritures actualisatrices et disséminatrices

[127] AGUILAR Gonzalo, « David Viñas: la crítica literaria y el cierre del pasado histórico », *Prismas*, *14*(2), 2010, p. 157-162, p. 162.
[128] JITRIK Noé, « Otra vez barbarie » *in* MONTELEONE Jorge, *op. cit.*, p. 297.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Est-il possible de déplacer les origines de la littérature argentine au-delà de leur déconstruction ? De nombreux critiques ont souligné la vocation subversive de la littérature latino-américaine contemporaine établissant une nouvelle complémentarité entre nation et narration qui ne s'établirait plus dans un processus structuraliste (na[rra]tion) mais poststructuraliste (dissémiNation[129]). En effet, Maryse Renaud souligne « la déconstruction systématique des codes établis […], [une remise] en cause de l'historiographie, […] une relecture qui se veut démythifiante » (Renaud, 1996 : 5)[130] et établit les caractéristiques d'une écriture contemporaine poststructuraliste : des récits de démythification (réécritures, parodies, jeux intertextuels) ; une écriture qui souligne la discursivité de l'histoire ; une écriture qui invite à une lecture critique. Fernando Aínsa propose une typologie de relecture-réécriture correspondant à « *una vocación subversiva de la ficción en relación a la historia oficial* » (Aínsa, 1996 : 11)[131] : relecture critique comme relecture de l'histoire à partir des besoins du présent ; relecture comme besoin de reconstituer ou de justifier une origine et une identité ; relecture comme hommage aux marginaux et aux exclus. Plus qu' « hommage », nous pensons les réécritures comme possibilité de raconter à partir des marginaux et des exclus dans la veine des narrations postcoloniales, des contres-narrations (Homi Bhabha, 1990) et des narrations postféministes qui réécrivent la na[rra]tion depuis les « Autres » que défend Karina Bidaseca (2010)[132]. « *Nuestra literatura nace cuando aparece su antagonista [Rosas], funciona mejor cuando está escrita contra alguien, y el miedo y el odio son sus pasiones iniciales* » : Carlos Gamerro entreprend une lecture critique des deux textes fondateurs d'Esteban Echeverría , « La Cautiva » et *El Matadero* dont il souligne qu'ils sont toujours étudiés en parallèle ou publiés dans la même édition formant donc un diptyque inégal en terme de qualité littéraire mais complémentaire en terme de configuration d'un dispositif d'oppositions – contre les indiens d'une part ; contre Rosas et les fédéraux de l'autre – et à partir duquel se lisent et s'écrivent les histoires de la littérature et de la nation. Il étudie donc une chaîne de « *renacimientos* » de ces textes fondateurs dans la littérature du XX^e^ siècle – Renacimentos I : « La fiesta del monstruo » de Bustos Domecq ; Renacimentos II : « El niño proletario » de Osvaldo Lamborghini – et s'interroge indirectement, dans une conclusion qu'il

[129] Emprunt à BHABHA Homi, *Nation et narration*, London, Routledge, 1990.
[130] RENAUD Maryse, *op. cit.*, p. 5.
[131] AÍNSA Fernando, « Nueva novela histórica y relativización del saber historiográfico », *Casa de las Américas*, n° 202, Enero-marzo, 1996, p. 11.
[132] Voir Karina BIDASECA, *Perturbando el texto colonial: los estudios (pos) coloniales en América Latina*, Editorial SB, 2010.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

qualifie à juste titre de « provisoire », sur la possibilité de déplacer la tradition et les textes fondateurs depuis le présent (Gamerro, 2006)[133].

> Un texto fundante no lo es, necesariamente para siempre. La tradición se construye hacia atrás, desde el presente al pasado, y cuando nuestro presente cambie. "El matadero" podrá dejar de ocupar el lugar esencial que todavía es suyo. Pero por el momento, las patotas de la Triple A y la Dictadura, que realizaron en la práctica la síntesis dialéctica del matadero de Bustos Domecq y el de Lamborghini, atacando con igual fervor a los intelectuales cargados de libros y a los proletarios cargados de panfletos, no han hecho más que confirmar la pertinencia del relato de Echeverría, el modo horrible en que nuestra peor realidad se empeña en copiar a nuestra mejor ficción. (Gamerro, 2006).

Si le constat de Gamerro post-Proceso[134] est inquiétant et confirme la pérennité de la productivité du *Matadero* comme texte fondateur, nous nous demandons si les fictions ultra-contemporaines de la NNA ne sont pas en train de bouger les lignes. Si la tradition se construit en arrière, depuis le présent, et lorsque celui-ci se transforme (pour reprendre les termes de Gamerro), qu'en est-il de la tradition dans ce présent actuel traversé par la crise économique et le féminisme où les lignes entre l'Un et l'Autre se brouillent, où les exclu·es reviennent et s'affirment comme sujets, où la diversité est revendiquée au-delà des normes et des dichotomies tant dans l'espace public que dans la littérature, et où l'opposition comme structure fictionnelle semble se dissoudre ou se disséminer au sein de dynamiques rhizomiques ?

La lecture de la littérature des avant-gardes, du XX^e^ siècle, puis du XXI^e^ siècle[135] et notamment des autrices de notre corpus, nous amène à lire la littérature argentine comme système de réécritures « disséminatrices » dont la performativité génère des transformations des représentations et des imaginaires nationaux. Contrairement à la na[rra]tion dont la fonction était de délimiter, l'écriture disséminatrice subvertit les délimitations et déplace vers le liminaire. Elle subvertit l'espace national par la création d'un « troisième espace » (Bhabha,

---

[133] GAMERRO Carlos, *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*, Buenos Aires, Norma, 2006.

[134] La Junte au pouvoir du 24 mars 1976 au 10 décembre 1983 donne le nom de « *Proceso de reorganización nacional* » à la dictature militaire. Faisant partie du Plan Condor instauré par les États-Unis et en collaboration avec d'autres gouvernements militaires dont l'objectif est d'installer un régime néolibéral dans la région, elle met en place un Terrorisme d'État destiné à éliminer tous les opposants. Ainsi, son action se caractérise par la violation constante des droits individuels, la disparition, la torture et l'assassinat et l'appropriation des nouveau-nés des dits « subversifs ».

[135] Ainsi, nous pensons aux réécritures ludiques et métalittéraires de Macedonio Fernández, José Luis Borges, Julio Cortázar, qui instituent une tradition canonique ; aux réécritures *queer* des mythes fondateurs de Copi, Osvaldo Lamborghini, Néstor Perlongher, qui instituent une tradition subversive ; ou encore aux réécritures de réécritures ou « réécritures monstres » de César Aira, Juan José Saer, Washington Cucurto, Rodrigo Fresán qui instituent une tradition monstre qui s'autoalimente du canon et de la marge. Les autrices de notre corpus se situent dans la continuité de cette « tradition » subversive qui reconfigure un canon.

2006, 2007)[136] ; le temps du récit national – les origines – par le devenir (Deleuze et Guattari, 1976 ; Braidotti, 2005)[137] ; la langue nationale par la création d'une « troisième langue » (Glissant, 1995)[138] ; la politique et l'État par la configuration de communautés inclusives interstitielles ; l'identité par la gestation d'êtres hybrides (García Canclini, 2003)[139]. Dans ces écritures, le lien entre nation et narration explose et une distance critique s'établit entre les deux instances qu'investissent les autrices de notre corpus.

Cette dénaturalisation de la nation instaurée par la distance critique entre la nation et la narration permet de mettre au jour la généalogie monstrueuse de la littérature argentine fondée sur les paradoxes de la modernité suivants : faire nation depuis la narration (réalité et fiction des origines) ; faire l'unité en niant l'hétérogène (l'inclusion de l'européen et l'exclusion de l'indien) ; faire de l'identité à partir de l'hybride (le strabisme qu'énonce Viñas quant au romantisme qui veut construire l'Argentine en regardant vers l'Europe) ; faire du libéralisme en pratiquant la captivité et le génocide. Ci-dessous, nous proposons une typologie des dispositifs de la na[rra]tion fondés sur les paradoxes de la modernité qui génèrent un corpus monstrueux.

| **Généalogie monstrueuse de la littérature argentine** | |
|---|---|
| **Dispositif** | **Corpus monstrueux** |
| Dichotomie civilisation et barbarie | Corpus dichotomique, hybride |
| Exil, Migrations | Corpus nomade |
| Transplantations (amputation/remplacement) | Corpus greffé : cultures, littératures, idées, langues |
| Contamination | Corpus contaminé par cultures, |

[136] Lire Homi BHABHA, « Le tiers-espace. Entretien avec Jonathan Rutherford », *Multitudes*, n° 26, 2006, p. 95-107 ; *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007.
[137] Sur la notion de « devenir », lire DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1976 ; lire BRAIDOTTI Rosi, *Metamorfosis*, Ediciones AKAL, 2005.
[138] Sur le plurilinguisme et la « troisième langue », lire GLISSANT Edouard, *Introduction à une poétique du divers*, PUM, 1995 et « Entretien : l'imaginaire des langues », *Études françaises*, 1993 ; lire SIMON Sherry, *Hybridités culturelles, hybridités textuelles*, Montréal, L'île de la torture, 1999.
[139] Sur l'hybridité vs identité, lire GARCÍA CANCLINI Néstor, « Noticias recientes sobre la hibridación », *TRANS Revista Transcultural de música*, n° 7, Barcelona, 2003. Voir à ce sujet, le chapitre 9.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

| | |
|---|---|
| (contacts/fusions) | littératures, idées, langues (hybridité, relation) |
| Captives | Na[rra]tion : narration captive de la nation ; nation captive de la narration |
| Amputation | Négation et oblitération de certaines narrations, langues et cultures |
| Hybridation | Narration argentine en mutation constante et fondamentalement hybride |

Les romans de notre corpus s'inscrivent dans cette généalogie monstrueuse : plus que des réécritures de la na[rra]tion à proprement parler, ils en réactualisent de façon singulière la généalogie monstrueuse et au-delà d'une déconstruction, ils performent les dispositifs constitutifs de cette généalogie paradoxale pour subvertir l'exclusion de l'« autre » et l'illusion d'unité de la na[rra]tion vers une disséminAtion inclusive et éminemment hybride qui déplacent la lecture de la tradition vers d'autres fictions (voir chapitre 7).

Au cœur des paradoxes constitutifs de cette modernité en Argentine, il y a celui du corps. Si la chair argentine sature la na[rra]tion depuis les origines, c'est bien de la chair de l'abattoir, de la chair passive, dont il s'agit. Captives, bœufs importés d'Espagne, indiens, unitaires et fédéraux, etc., la *Res*[140] *pública* est la chair conquise, domptée, délimitée en coupes précises et exploitées : chair exploitée des bœufs importés ; chair exploitée des femmes – muje/res – captives (des captives de l'époque des conquêtes et coloniale aux victimes de la traite) ; chair traquée, découpée, et objet de récompenses des indiens par les exploitants agricoles, etc. Le corps est sacralisé autant qu'il est nié et réprimé. En ce sens, nous pouvons nous demander si la métaphore de la modernité qui envisage la nation comme organisme, n'inscrit pas la littérature comme pendant de papier d'une économie sacrificielle par laquelle il s'agit de délimiter et de célébrer un corps national en conjurant les « autres » corps par le sacrifice.

[140] En espagnol, le mot « *res* » signifie tête de bétail. Il y a donc un double sens intéressant qui découle de la formulation « *res pública* » entre le bétail et la chose publique (la citoyenneté).



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

De la na[rra]tion qui fait de la chair sa *Res pública*, à la Nueva Narrativa Argentina qui célèbre les excès des corps (Drucaroff, 2011) et qui marque, selon nous, un « tournant de la chair », quels enjeux recouvrent l'écriture des corps dans la littérature argentine ?

### 1.2. CORPS, CORPUS ET MONSTRES. Écrire, historiciser, politiser les corps.

> « Mi cuerpo argentino pretende ser irónico, ajeno a las pretensiones esencialistas con que las ideas de Patria o de Nación arman sus modelos de pertenencia. Más bien me gustaría armarlo con sus exclusiones, sus forajidos, sus fuera de catálogo. Nada de las manos del General ni el dedo de Evita, de cadáveres eyectados por el turismo político, de las piernas de Messi o de Maradona » (María Moreno, 2017)[141]

María Moreno[142] dresse une « cartographie de la littérature » qui compose sa représentation du corps argentin, réaffirmant ainsi les liens politiques entre la littérature et le corps. Mais de quel corps argentin s'agit-il ? Ce dernier prend, sous sa plume, l'aspect d'une créature du docteur Frankenstein : un assemblage composé des fragments abandonnés, des restes et des exclus du canon et de la nation argentine. La littérature serait donc un espace organique façonné par les corps chassés dans l'ombre d'un corps canonique, expulsés de l'ordre de la nation. María Moreno dresse une typologie des corps exclus qui configurent son corp[u]s littéraire argentin : « *cuerpos tristes* », « *cuerpos disidentes* », « *cuerpos [en] duelo* » ; « *cuerpos en fuga* » ; « *cuerpos presentes* ». Où figurent les corps des femmes dans le corpus canonique national ? Qui sont les monstres ?

Écrire la nation, écrire le corps. Ces deux prémisses se conjuguent dans une « généalogie du corps argentin » (Fanlo, 2009)[143] soulignant dès lors le lien de subordination entre l'écrit et l'organique. La na[rra]tion est un des dispositifs constitutifs d'un corp[u]s canonique tant textuel, physique que territorial. En effet, corps et territoire peuvent s'envisager dans une perspective analogique dans la littérature des fondations, notamment le corps des femmes coincé dans une dichotomie entre la Captive et le Monstre, nous le verrons. Comment la narration délimite-t-elle un corps canonique et son pendant monstrueux puisque

[141] MORENO María, « Una cartografía de la literatura. Cuerpo argentino », *Anfibia*, Buenos Aires, 2017.
[142] María Moreno est une écrivaine et journaliste engagée féministe argentine née à Buenos Aires.
[143] FANLO Luis García, « La genealogía del cuerpo argentino », *A Parte Rei*, n° 64, julio 2009, [http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/fanlo64.pdf], consulté le 06 février 2015.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

c'est bien le monstre qui en inscrit les limites[144] ? Et en ce sens, la na[rra]tion serait-elle une fabrique de monstres[145] ?

Pour répondre à ces questions, il nous faut d'abord comprendre comment le corps se construit en tension/en contact avec, ou bien de façon subordonnée à l'histoire et à la nation, comme résultat d'un processus de matérialisation (Butler, 1993)[146]. En effet, comment comprendre les transplantations, les mutilations, les contaminations, les marques inscrites dans les corps des monstres féminins de notre corpus ? Envisager la dimension performative du corps nous permettra de saisir l'opérativité des processus subversifs de leur construction tératogénétiques, autrement dit, l'inflexion qui s'opère du monstre comme objet d'écriture au monstre comme sujet d'écriture, du corps comme lieu d'inscription au corps comme inscription de nouvelles territorialités et de nouvelles corporalités. Car le corps apparaît aujourd'hui comme un enjeu crucial : plateforme de mutations, objet d'exploitation nécropolitique dans le système néolibéral, matière de tensions, d'opérations et d'expérimentations qui brouillent les limites entre les catégories traditionnelles du réel, du virtuel, de la vie, la mort, de l'un, l'autre, etc. à l'honneur dans la recherche[147], les arts et lettres contemporaines mais aussi dans les activismes féministes.

### *1.2.1. Corps et corpus : lire et écrire les corps, lire et écrire la nation*

Si l'Argentine comme narration s'écrit dans la chair et dans les corps, alors lire les corps c'est lire la nation, lire l'histoire. Le poststructuralisme puis les Études de genre ont dénaturalisé le corps (et le sexe) comme données biologiques, pré-culturelles et ont révélé leur condition linguistiquement établie comme effet d'un processus de matérialisation porté par le langage. Ces courants de pensée ont mis au jour les opérations discursives à l'origine de ces effets de matérialité invisibilisés, neutralisés par la naturalisation du corps et du sexe comme matières déjà constituées et/ou comme données que le discours s'attache simplement à « représenter » (Butler, 1993). Si le corps est un effet du discours, il est au cœur d'un système

[144] À ce propos, voir le titre évocateur de l'ouvrage de Rita Laura SEGATO: *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*, Buenos Aires, Prometeo Libros Editorial, 2007.
[145] Par « fabrique » nous voulons signifier que les monstres sont les produits de dispositifs narratifs, nécro ou biopolitiques dont on peut retracer une généalogie.
[146] BUTLER Judith, *Ces corps qui comptent: de la matérialité et des limites discursives du sexe*, Paris, Amsterdam, 2009 (1ère éd., 1993).
[147] Voir les nombreux évènements académiques organisés autour du corps (publications, séminaires, colloques, congrès,etc.) et notamment les journées « Cuerpo y violencia en la literatura y las artes visuales contemporáneas »organisées en 2017 puis en 2019 à la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

de savoir et de pouvoir. Lieu-seuil, le corps est un interstice entre le discours et l'histoire, la nation et la narration. Ainsi, nous comprenons bien que lire la littérature canonique depuis une perspective de genre ou poststructuraliste met au jour les enjeux politiques de la « textualisation des corps » (Ostrov, 2004) des femmes, des monstres. En procédant à l' « autopsie » des monstres féminins de notre corpus, inspirés par la pratique poststructuraliste de Michel Foucault (dont le père était chirurgien), qu'Arianna Sforzini définit « simultanément comme fiction et comme chirurgie » (Sforzini, 2014 : 36 )[148] et à partir de laquelle, s'inscrivant dans la figure nietzschéenne du philosophe-médecin, il émet des diagnostics sur l'histoire, nous espérons mettre au jour un diagnostic sur les mutations et le devenir de la nation (ou communauté) et de la narration argentine[149]. Mais si l'autopsie des corps nous permet de saisir ce qu'une écriture ou un dispositif y matérialise, cette matérialité même peut-elle configurer un espace de résistance ou d'émancipation face aux opérations d'inscription normatives ? Comment le corps peut-il, de matière passive, se transformer en matière active et débordante ? C'est de ce passage dans la conception philosophique du corps comme matière inscrite, domptée et formée au corps comme matérialité performative et autonome dont nous voulons rendre compte car, nous semble-t-il, c'est dans cette inflexion qu'émergent les monstres féminins de notre corpus (voir chapitre 6). Pour comprendre comment s'effectue ce passage, revenons sur l'articulation entre le corps et l'histoire, le corps et la nation (la communauté) à travers l'écriture.

a. Le corps comme lieu d'inscription : la chair marquée (écrire le corps)

[148] SFORZINI Arianna, *Michel Foucault, une pensée du corps*, Paris, PUF, 2014.

[149] Nous reprenons à notre compte cette métaphore médicale pour pouvoir la subvertir. En effet, le discours médical est le discours de la norme par excellence ; l'institution de la médecine moderne et la naissance de la clinique sont les principaux dispositifs de normalisation et de rationalisation des corps et des comportements ; et donc de création d' « anormaux », de sorcières et de monstres. Nous empruntons volontairement ce discours de « diagnostics », de « symptômes », de « bistouri » et de « chirurgie » dans un processus anthropophage qui entend reconquérir et transgresser un geste de savoir- pouvoir depuis les monstres féminins. Nous voulons lire le geste tératogénétique des autrices de notre corpus comme la reconquête et l'actualisation contemporaines du geste des sorcières d'antan dans la lignée du slogan que scandent les jeunes argentines dans les manifestations contre les féminicides : « *Soy la nieta de las brujas que no pudiste quemar* ». Michel Foucault a bien démontré que le corps, dans son passage de l'âge classique à l'âge moderne, se retrouve pris dans un réseau de savoir-pouvoir qui le capture, le discipline et l'institutionnalise dans un discours, dans une rationalité uniformisante et normalisante. La médecine est l'un des dispositifs de normalisation des corps et en ce sens, nous le verrons, Fernanda García Lao dans ses romans s'en prend à l'institution médicale souvent représentée par des hommes autoritaires et cruels aux méthodes protocolaires ou d'expérimentations scientifico-rationalistes à laquelle elle oppose un savoir du désir et de l'instinct.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

En effet, comment le corps devient-il une surface d'inscription ? Une surface lisible ? Ces questions sont au cœur de notre tentative de lire les monstres féminins de la Nueva Narrativa Argentina comme symptômes des mutations de la nation et de la narration en Argentine. Elles reviennent à se demander comment l'Histoire, le pouvoir (et le projet de nation), la norme s'inscrivent dans les corps. Nous étudierons tour à tour ces processus de marquage inscrits dans les corps des personnages amputées, transplantées, spectrales, réifiées, contaminées de notre corpus, à travers une généalogie des corps, une analyse des dispositifs d'inscription du pouvoir (Foucault), une étude du fonctionnement des normes comme fictions régulatrices des corps (Butler)[150], afin de saisir ce que disent les marques inscrites dans leur chair (voir chapitre 5).

Le corps est un effet de pouvoir pris au cœur de dispositifs de savoir-pouvoir. Selon Michel Foucault, la généalogie est « à l'articulation du corps et de l'histoire. Elle doit montrer le corps tout imprimé d'histoire, et l'histoire ruinant le corps » (Foucault, 1971 : 1011)[151] et ainsi, « les dynamiques de l'histoire inscrivent leur réalité et déploient leur intelligibilité à travers la peau, la chair, les plis organiques » (Sforzini, 2014 : 35). Il analyse l'articulation entre le corps et le pouvoir, le corps et l'histoire, autrement dit l'incorporation des dispositifs dans les corps : le corps-fou (1972)[152], le corps-anormal (1974/1975)[153], le corps-enfermé et le corps-discipliné (1975)[154] seraient donc au centre d'une généalogie de savoir-pouvoir qui se développe dans cette articulation. Ces différentes modélisations de schémas corporels sont actualisées chez Ariana Hariwcz et Fernanda García Lao notamment, qui composent des itinéraires transgressifs de corps-fous, des corps-anormaux et des corps-captifs. Ainsi, l'histoire inscrit et actualise des pratiques et des représentations du corps qui en disent long sur les subjectivités et les imaginaires d'une époque. Dans la lignée de l'historien Georges Viragello[155], continuateur de Foucault, pour qui l'image des corps peut être exploitée dans la

[150]Lire BUTLER Judith, *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du sexe,* Éditions Amsterdam, 2009 (1ère ed. : 1993).
[151] FOUCAULT Michel, « Nietzche, la généalogie, l'histoire », in *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris, PUF, 1971 ; repris dans *Dits et Ecrits I, 1954-1975*, D. DEFERT et F. EWALD (dir.), Paris, Gallimard, 2001, p. 1004-1024. Nous reprenons cette citation du chapitre « L'observation des corps. Généalogies, provenances. Le corps de l'Histoire » d'Arianna SFORZINI, *op. cit.*, p. 33-37.
[152] FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.
[153] FOUCAULT Michel, « Les anormaux. Cours au Collège de France 1974-75. » *Paris*, Gallimard/Le Seuil, 1999.
[154] FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
[155] Georges Viragello est un historien français qui travaille sur les représentations et les pratiques du corps dans une perspective historique et dont le but est de montrer que ces dernières révèlent les mutations majeures culturelles et sociétales. Il s'intéresse particulièrement à l'évolution des sensibilités dans l'histoire, aux normes de l'attitude physique (*Le Corps redressé*, 1978), de la violence (*Histoire du viol*, 1998), de la beauté (*Histoire de la beauté*, 2004), de l'hygiène (*Le Propre et le sale*, 1985), de la virilité (*Histoire de la virilité*, avec Alain Corbin et Jean-Jacques Courtine, 2011), etc.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

discipline historique pour comprendre les changements majeurs de culture et de société, nous nous interrogerons sur ce que disent les représentations des corporalités monstrueuses de notre corpus sur le contexte ultra-contemporain desquelles elles émergent. Du corps comme surface ou matière d'inscription du pouvoir (Foucault) au corps comme pratique et représentation (Viragello), le corps est une fiction historique et une interrogation philosophique. Si la chute des mondes sacrés implique la fin du marquage concret (scarifications, tatouages rituels), le corps n'est plus marqué et devient donc une question pour la philosophie et une surface où s'inscrit la politique et se substitue aux dieux (Nancy, 2017)[156]. Ainsi, le marquage institue une séparation à soi, réifie, assigne, exproprie, le corps se faisant dès lors objet de discours, de commerce ou de consommation. Cette vision réifiée du corps correspond à une conception moderne et occidentale du corps anatomisé : « L'invention du corps dans la pensée occidentale répond à un triple retranchement : l'homme est coupé de lui-même […], coupé des autres […], coupé de l'univers […] (Le Breton, 2008 [1re éd. : 1990] : 109) [157] autrement dit du corps comme totalité systémique, comme limite et frontière, comme partie refoulée, abjectée (Kristeva) et donc marquable, appropriable, contrôlable, exploitable, expérimentable, manipulable. La littérature éminemment politique des fondations de l'Argentine comme nation marque les corps et en particulier celui des femmes, et la NNA nous donne l'occasion de lire les opérations de re-marquage critique qui mettent au jour, dans notre corpus, les « technologies » (de Lauretis, 1987) des corps féminins issues de la modernité.

Si c'est autour de la marque et du dispositif que Michel Foucault développe l'articulation du corps et du pouvoir, Judith Butler l'envisage depuis la matérialité et la répétition. Chez la philosophe, le corps est la « matérialisation de cette norme régulatrice » (Butler, 2009 : 16)[158] autrement dit, le produit de l'écriture répétée de la norme et du discours : à la fois construction performative (« le pouvoir réitératif du discours de produire les

[156] NANCY Jean-Luc, *Marquage manquant et autres dires de la peau (entretien avec Nicolas Dutent)*, Les Venterniers, 2017. Jean-Luc Nancy est un philosophe français dont les travaux portent sur la communauté et le corps.

[157] LE BRETON David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 2008 (1re éd. : 1990). David Le Breton est un anthropologue et sociologue français qui étudie les représentations du corps humain (le statut des corps selon les sociétés ; les fonctions et usages du corps) et notamment à l'époque moderne. Le Breton envisage le corps comme construction sociale et culturelle : « matière de symbole, objet de représentation et d'imaginaires » (*Sociologie du corps*, 1992) à l'opposé de la représentation anatomique de la médecine (représentation officielle). Spécialiste de la modernité, il pense une généalogie de l'homme anatomisé, du corps comme machine (rationalisé, désacralisé). Il est spécialiste notamment des marquages corporels, des conduites à risques et de l'adolescence, de la reproductibilité technique des corps.

[158] BUTLER Judith, *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du sexe*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 16 (première édition : *Bodies that matter: On the limits of "sex."*, London: Rout, 1993).



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

phénomènes qu'il régule et impose ») et citationnelle (citation itérative de la loi qui produit la norme). Le corps marqué, la chair passive, sont aux fondations de la na[rra]tion argentine, nous l'avons vu, dans la métaphore de *El Matadero* et dans le personnage de « La Cautiva » d'Esteban Echeverría. La littérature constitue donc un dispositif qui s'inscrit dans les corps constituant littéralement une « écriture des corps » qu'il s'agit de dévoiler et de tordre dans la NNA.

En Amérique latine, il est des corps où l'écriture de la violence s'inscrit fatalement, de manière répétitive. En proposant une lecture de « *la escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez* » (Segato, 2013)[159], Rita Laura Segato fait l'autopsie d'une culture, d'une époque, d'une société féminicide. Si cette dernière fait l'analyse légiste des corps comme écritures, l'autrice mexicaine Cristina Rivera Garza théorise dans son essai *Muertos indóciles* (2013)[160], le concept de « *necroescrituras* » qui envisage cette fois-ci le texte comme cadavre textuel à partir duquel on peut procéder à une analyse légiste et une « fiche anamnésique de la culture actuelle » et du contexte nécropolitique[161]. Que disent donc les « *necrocuerpos* » (Segato) des personnages de Beya captive d'un réseau de traite sexuelle à Lanús dans la nouvelle *Le viste la cara a dios* de Gabriela Cabezón Cámara; ceux des captives du « *proyecto vacuna* » sélectionnées pour repeupler les îles M dans *Nación Vacuna* de Fernanda García Lao ; des revenant·es de *Chicos que vuelven* de Mariana Enríquez ; ou encore des corps contaminés de *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin ? Corps comme écriture, écriture comme corps, nous voyons combien corps et écriture sont liés : le corps peut s'écrire mais il peut devenir aussi écriture. C'est dans ce passage de l'inscription du sens sur le corps à l'inscription du corps comme sens ou « Corpographèse » (Zoberman, 2009)[162] que le corps, d'objet, devient sujet d'écriture.

b. Le corps comme agent de transformation : la chair active (écrire avec la chair)

Chez Michel Foucault comme chez Pierre Bourdieu, tant depuis l'histoire que depuis la sociologie, la dimension performative du corps comme signe/produit implique la possibilité

[159] SEGATO Rita Laura, *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*, Tinta Limón, 2013.
[160] RIVERA GARZA Cristina, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, México DF, Tusquets, 2013.
[161] Dans le chapitre 5, nous étudierons les monstres féminins de notre corpus depuis la perspective matérialiste du corps comme surface d'inscription de l'Histoire, du pouvoir et des normes. Nous en ferons l'autopsie afin de saisir les dispositifs, les normes, les motifs fondateurs émanant de la na[rra]tion qui constituent leur corporalité.
[162] ZOBERMAN Pierre, *Corpographèses: corps écrits, corps inscrits*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2009.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

de transformation. En effet, Bourdieu reconnaît un lien entre la transformation sociale et celle de l'*hexis* corporelle (l'habitus)[163]. De ce fait, il est possible de transformer l'*hexis* corporelle en agissant sur les conditions sociales qui le produisent. Cette capacité de transformation est, chez Michel Foucault, une capacité à transformer l'histoire. En effet, il envisage le corps depuis une dimension tout autant théorique que pratique, comme détenteur d'une puissance esthétique et politique (Sforzini, 2014 : 8)[164]. Reconnaître une puissance transformatrice au corps c'est dans un premier temps rompre avec la pensée moderne et la métaphysique classique et essentialiste de la philosophie occidentale fondée sur un triple déni du corps : un déni ontologique qui perçoit le corps comme une forme dégradée d'être ; un déni gnoséologique faisant de la connaissance du corps une connaissance secondaire et médiate ; un déni éthique enfin depuis lequel le corps ne serait ni une fin ni une norme de l'action morale. Michel Foucault évoque une déconstruction nécessaire. Pour cela, il procède en 1970 à une relecture de Nietzsche en situant le corps au centre d'une histoire généalogique des savoirs et des pouvoirs. Il fait retour sur une histoire concrète des pratiques et des corps pour déconstruire les métaphysiques de l'histoire. En historicisant le corps dans la lignée de Nietzsche, et en le politisant, il redonne aux corps un pouvoir transformateur et reconnaît leur diversité : « Corps pluriels, corps individualisés. Corps déchirés, corps utopiques. Soumis ou résistants. Il n'existe pas un concept ou une vérité du corps, mais une panoplie, une mosaïque des corps traversés par l'histoire ou faisant histoire » (Sforzini, 2014 : 9).

Si le corps est un signe discursif signifiant un rapport de savoir-pouvoir à un moment donné, alors les mutations du corps en signifient les transformations. Notre réflexion part de cette idée : les mutations des corps des monstres féminins des romans de notre corpus sont les symptômes d'une mutation en devenir de la nation (ou de l'idée de nation) autrement dit, du corps social. La question est de savoir si les monstres féminins figurent les mutations ou bien si elles les génèrent. Le corps reste-t-il surface d'inscription des mutations de la nation qui se donnent à lire dans le corps mutant ou bien ses mutations sont-elles ce qui écrit une nouvelle nation ou une contre-narration ? L'écriture génère une mise en texte du corps qui passe dès lors de « signe » (ou « effet ») à « poétique » (ou « action »)[165] à travers des stratégies que nous appellerons dès lors « corpopoétiques » et « corpopolitiques » (voir chapitre 6).

---

[163] BOURDIEU, Pierre. « Remarques provisoires sur la perception sociale du corps ». *Actes de la recherche en sciences sociales* 14.1 (1977): 51-54.
[164] SFORZINI Ariana, *Michel Foucault. Une pensée du corps*, Paris, PUF, 2014, p. 8.
[165] À propos de cette distinction entre corps-signe et corps-poétique, lire l'ouvrage de ZOBERMAN Pierre, TOMICHE Anne et SPURLIN William J. (ed.), *Écritures du corps : Nouvelles perspectives*, Classiques Garnier, 2013 dans lequel les auteur·rices actualisent les réflexions sur les liens entre l'écriture et le corps.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Comment effectuer ce passage de la conception et de la représentation du corps comme frontière ou objet marqué et signifié aux corporalités actives et génératrices de transformations philosophiques, poétiques et politiques ? Depuis les années 1970, le poststructuralisme et l'avènement des Études postcoloniales puis des Études de genre dans les années 1990, le corps est au centre des réflexions dans les sciences humaines qui déplace le paradigme immunitaire de la Modernité vers un nouveau paradigme où la performativité, la matérialité, le mouvement, le somatique, sont mis en avant et reconfigurent une pensée de la corporéité ou de la corporalité (du corps au corps-acte) au-delà des dichotomies modernes objet/sujet ; passif/actif ; forme/matière ; fictif/réel ; corps/esprit. Ces réflexions déconstruisent et explosent les contours artificiels des corps normés, anatomisés pour inventer de nouvelles modélisations corporelles a-pathologisantes, a-normalisantes, in-appropriables comme le CsO – le corps sans organes – de Gilles Deleuze et Félix Guatarri (1972)[166] qui désarticulent la perception fonctionnaliste du corps anatomique qui n'est plus perçu comme un espace structuré comme un organisme où chaque organe aurait une fonction précise mais comme une zone traversée de seuils et d'intensités générées par des forces qui en affectent et activent certaines parties ; le « corps avec », « pure extériorité », « tourné vers le dehors » et contaminé par l'autre de Jean-Luc Nancy qui ruine la construction moderne du corps comme frontière (Nancy, 1986 : 201-205)[167]. Dans la pensée de ce dernier, la peau est bien l'interface, le seuil poreux, qui dépasse la séparation entre le dedans et le dehors, le moi et l'autre, et configure une zone extensible et rhizomique de rencontres et de devenirs polymorphes (Nancy, 2013)[168]. Nous voyons bien en quoi cette pensée d'une corporéité ouverte au dehors et à l'autre s'oppose à la vision du corps inscrite dans le paradigme immunitaire qui sépare et

[166] DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *L'anti-oedipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1972. Cette idée du corps sans organes naît chez les deux penseurs de ce moment où « Artaud déclare la guerre aux organes », le 28/11/1947 dans *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. Les deux penseurs modélisent donc l'idée d'un Corps sans Organes qui serait une zone d'expérimentation où circuleraient des intensités animées par le désir. Pour cela ils désorganisent la structure anatomique et organiciste du corps libérant ainsi des seuils et des passages pour les intensités qui le traversent et l'inventent infiniment. Le chapitre « Comment faire un corps sans organes » est en ce sens une vraie invitation à l'expérimentation et au devenir : « Pourquoi pas marcher sur la tête, chanter avec les sinus, voir avec la peau, respirer avec le ventre, Chose simple, Entité, Corps plein, Voyage immobile, Anorexie, Vision cutanée, Yo, Krishna, Love, Expérimentation. Là où la psychanalyse dit : Arrêtez, retrouvez vote moi, il faudrait dire : allons encore plus loin, nous n'avons pas encore trouvé notre CsO, pas assez défait notre moi. Remplacez l'anamnèse par l'oubli, l'interprétation par l'expérimentation. Trouvez votre corps sans organes, sachez le faire, c'est question de vie ou de mort, de jeunesse de vieillesse, de tristesse et de gaieté. Et c'est là que tout se joue » (p. 187).

[167] Voir NANCY Jean-Luc, *La communauté désoeuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1986. Sa pensée du corps est déjà une définition de la communauté (alternative à celle de l'Etat-nation qui s'institue avec la modernité).

[168] NANCY Jean-Luc, « Piel esencial. Hacerse con la piel » conférence écrite pour le colloque *Cuerpos y Corporalidades*, organisé par l'Université de Quito en 2013.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

rejette à sa frontière tout ce qui menace son homogénéité, et en quoi elle donne un nouveau cadre pour penser les corps mutants des personnages féminins de notre corpus.

Penser le corps comme une corporalité active et sensible, comme un seuil qui met en interaction le dedans et le dehors, l'intime et l'extérieur, comme une entité toujours « avec » (Nancy, 1986), est déjà, avant même de parler de monstruosité, une façon d'appréhender l'altérité en dépassant l'idée que le corps est une frontière imperméable entre soi et l'autre.

Cette reconfiguration d'une pensée du corps en lien avec l'altérité se développe aussi au travers des théories du corps en mouvement dont font partie les études sur le somatique[169]. Elles permettent de penser le corps comme une altérité à soi ou en soi qu'il s'agit de rencontrer ou de réveiller. En effet, elles étudient des techniques comme l'éducation somatique à travers lesquelles il s'agit de penser en acte/en mouvement le lien entre les pratiques du corps et son image ou sa perception. Le soma est le corps qui se perçoit depuis l'intérieur comme une perception « à la première personne » (Hannah, 2017)[170] et prend conscience de fonctions et de sensations inconnues, involontaires, oubliées ou exclues par le conditionnement (social, éducatif, répétition d'un stress ; réflexes, etc.). En cela, c'est une praxis corporelle qui envisage de développer les savoirs *du* corps et non *sur* le corps par le réveil de zones du corps de ses amnésies et/ou rigidités sensitivo-motrices dans un mouvement de réappropriation qui implique de possibles transformations ou l'émancipation du sujet : « Si l'on porte attention sur une partie inconsciente, oubliée du soma, on peut commencer à percevoir une sensation minime qui est juste suffisante pour orienter un mouvement minime, et ceci donne alors à cette zone un nouveau système de retour sensoriel qui, à nouveau, donne une nouvelle clarté au mouvement […] » (Hannah, 2017 : 8). Cette méthode d'apprentissage somatique qui passe par les étapes de réappropriation, de prise de conscience déconstructrice et d'émancipation, montre le pouvoir de transformation des corporalités et donne un cadre pour penser les itinéraires de devenirs émancipés des monstres féminins de notre corpus qui sont de véritables chemins de dés-apprentissage et de trans-formations (voir chapitre 7). Car par l'apprentissage somatique, « l'inconnu est rendu connu

[169] L'étude de la somatique est un champ qui se développe depuis le début du XX[e] siècle en particulier dans le milieu de la danse depuis une approche holistique du corps et des outils pédagogiques basés sur la dimension perceptive et subjective du corps en mouvement, sur l'élaboration de liens entre schéma corporel et image du corps (voir Gallagher, 2005). L'une des techniques les plus connues est celle d'Alexandr Feldenkrais qui invente une méthode de prise de conscience par le mouvement qui a inspiré notre lecture de l'émancipation corporelle des personnages de notre corpus.

[170] HANNAH Thomas, « Qu'est-ce que la somatique ? », Recherches en danse, Traductions, mis en ligne le 16 juin 2017, [http://journals.openedition.org/danse/1232], consulté le 09 juin 2019.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

par le biais de la conscience volontaire. En un mot, ce qui a été désappris devient appris » (*Ibid.*, p. 7).

Cette pensée du corps en mouvement trouve un point de connexion avec les théories de la performativité qui pensent le corps et notamment le genre comme le produit de la matérialisation de la norme à travers un processus de citation itérative qu'il est possible de déplacer, de tordre. En remarquant que certains corps (corps blancs, mâles, hétérosexuels) sont valorisés par la norme régulatrice, mais que d'autres (corps lesbiens, noirs, indiens , etc.) sont exclus et tombent dans l'abjection parce qu'ils ne sont pas conformes aux normes, Judith Butler se demande comment la norme construit un domaine de l'abjection de corps rejetés et comment envisager ces corps exclus comme « corps qui comptent » dignes d'être entendus, pleurés, reconnus, protégés. Son objectif est de re-signifier ce domaine hégémonique du symbolique en détournant la chaîne citationnelle qui le produit afin d'ouvrir un futur comprenant davantage de possibles, d'étendre le domaine des corps estimables. En tentant de comprendre comment et à quelles fins les corps sont construits, comment et à quelles fins les corps ne sont pas construits, elle se demande « comment citer la loi pour la produire différemment, citer la loi afin de réitérer son pouvoir et de s'en emparer » (Butler, 2009/ 1993 : 29)[171]. Elle se demande en d'autres termes comment les corps, informés par les normes, peuvent-ils défaire ces normes et devenir une puissance d'agir transformatrice, re-signifiante. Le corps peut devenir alors « performatif » et inverser la relation entre le corps et le pouvoir en re-signifiant et en déstabilisant les processus itératifs qui l'informent. Le corps n'est plus alors un effet de pouvoir mais une matérialité, une puissance qui devient et c'est justement dans cette inflexion que se situe la puissance transgressive du monstre qui, d'exhiber les marques de l'histoire, passe à marquer l'histoire ; d'objet d'écriture et d'appropriation discursive, devient sujet d'une réappropriation de soi et d'écriture. Comment donc les autrices de notre corpus ouvrent-elles des brèches dans les représentations canoniques des corps des femmes et dans la répétition des motifs originels qui institue un lien fondateur entre la violence et les corps dans la littérature des origines ? Et comment investissent-elles ces brèches en se réappropriant et en réinventant la représentation des corporalités féminines et dissidentes ?[172]

Le corps est donc au centre de plusieurs opérations discursives et de dispositifs historiques, sociaux et politiques. En effet, il peut être « signe » (incorporation, inscription

[171] *Ibid.*, p. 29.
[172] C'est l'objet de notre partie 2.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

d'un discours/dispositif/norme dans la matérialité du corps) ; il peut être « poétique » (textualité ou art qui performe de manière poétique et/ou transgressive le corps et en fait une puissance créative et transformatrice ou bien idéologique et politique). Selon nous, le corps-monstre est un corps qui comprend simultanément ces deux dimensions : il est *signe* en ce qu'il montre ses mécanismes discursifs incorporés (monstration) ; il est *poétique* en ce qu'il transgresse ses mécanismes par une réécriture corporelle (transgression)[173]. En effet, si Rita Laura Segato analyse les effets du pouvoir sur les corps des femmes assassinées de Ciudad Juárez, elle affirme en contrepoint que « *el cuerpo es nuestro último espacio de soberanía, lo último que controlamos cuando todas nuestras posesiones están perdidas* » (Segato, 2014)[174]. Nous allons voir à présent que cette déclaration de Rita Segato renferme des enjeux politiques cruciaux au moment de considérer le corps depuis l'analogie territoriale ou nationale.

c. Le corps comme métaphore de la nation : ¿cómo salir del matadero ?

Dans la littérature canonique argentine, les métaphores corporelles de la nation en construction sont centrales : elles sont aux fondations de l'Argentine comme narration dans la métaphore de l'Abattoir, dans la figure allégorique de la Captive. Comment la nation s'inscrit-elle dans le corps ?

Un exemple concret de cette opération modélisante du discours sur les corps des femmes est le cas de la publication et de la diffusion de revues féminines, de manuels de santé et de tracts écrits par des hommes européens dans les années 1920 dans le courant du mouvement hygiéniste dont le but était d'instruire les femmes aux soins de la santé, du corps et du foyer, prévenir les excès sexuels et insister sur leurs fonctions reproductrices. Ces codes et règles de propreté, de soin et de conduite étaient accompagnés de leur pendant culpabilisateur : on y rendait les femmes responsables des déformations des fœtus pendant la grossesse (Masiello, 1997 : 226-227). Francine Masiello remarque le processus de réification des corps féminins dans les discours relayés par la presse et les imprimés dont les enjeux dépassent le corps et impliquent les questions de construction et de « modernisation » nationale inspirées du modèle de civilisation européen.

[173] Dans le chapitre 6, nous étudierons les monstres féminins de notre corpus en ce sens : comme des corps-monstres performatifs qui, de corps-effet captifs du discours et de la na[rra]tion, deviennent des corps-performance qui disséminent la na[rra]tion et la font devenir « autre ».

[174] SEGATO Rita Laura interviewée par Karina BIDASECA dans le journal *Clarín*, 10/02/2014, [https://www.clarin.com/ideas/rita-segato-mujer-cuerpo-control_0_S1cTT1iDQg.html], consulté le 08/01/2018.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

> Los escritores europeos, autores de los manuales en cuestión, llevaron a cabo una amplia promoción del control del cuerpo femenino. Marcados por los conflictos entre Europa y América, los panfletos tomaban el cuerpo de la mujer como un amortigador metafórico entre las diferentes culturas. En forma paradójica, proponían la manera de gobernar un cuerpo extraño, de contener los impulsos de las mujeres argentinas dentro de los paradigmas establecidos por Europa. El lema de Alberdi, "Gobernar es poblar", recuerda cada vez más las inversiones asombrosas que se observan en el siglo XX, ya que en esos años uno podría haber afirmado que "gobernar era remodelar el cuerpo femenino latinoamericano para dar la forma del 'otro' europeo" […]. Otra vez, y en forma paradójica, el cuerpo de la mujer como dominio privado se volvió inquietantemente público, menos por su propia voluntad que por los designios de aquellos que ejercían el poder (Masiello, 1997 : 227).

Silvia N. Barei analyse cette appropriation et ce contrôle politique et public du corps des femmes dans la littérature. Elle étudie les liens entre histoire et littérature, corps et corpus, et les différentes versions de l'histoire portées par les écritures de femmes (2004) depuis la métaphore du corps : « *El discurso moldea así sobre las metáforas ideologizadas del cuerpo, su modo de decir los acontecimientos históricos, y puede pensarse en una arqueología de las relaciones entre cuerpo, cultura y lenguaje, en la que juegan tanto la historia individual como la social, lo que cada cultura cifra en el cuerpo y aquello que desde el cuerpo habla y es hablado* » (Barei, 2004: 145)[175]. Elle étudie « *lo que queda inscripto en los cuerpos de las mujeres […] y en el corpus literario de la escritura de mujeres […] como metonimia de lo que acontece en todo un cuerpo social* » (Barei, 2004: 147)[176].

Cette métaphore organiciste du corps social et de la nation exprime à la fois l'universalité, la totalité et la rationalité : « Il y a un moment où la notion d'organisme, en ses diverses composantes, s'est trouvée généralisée et absolutisée en archétype de la rationalité » (Schlanger, 1971 : 30)[177]. Ce moment se situe dans le passage à la modernité, au XIX^e^ siècle : le siècle romantique des constructions des États-nations. L'Argentine hérite de ce positivisme européen et de la métaphore organiciste qui entend réunir le particulier et l'universel en façonnant un corps national composé de corps nationaux.

> Le corps humain […] est matière à symbolisme. C'est le modèle par excellence de tout système fini. Ses limites peuvent représenter les frontières menacées ou précaires. Comme le corps a une structure complexe, les fonctions de, et les relations entre, ses différentes parties peuvent servir de symboles à d'autres structures complexes […] le corps est un symbole de la société, […] le corps

[175] BAREI Silvia, « Pensar la (H)istoria. Mujeres y escritura en la Argentina contemporánea », *in* Universidad Veracruzana: *La Palabra y el Hombre*, n° 132, octubre-diciembre 2004, p. 133-147, p. 145.
[176] *Ibid.*, p. 147.
[177] SCHLANGER Judith, *Les métaphores de l'organisme*, Paris, L'Harmattan, 1995 (1re éd. : 1971), p. 30.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

> humain reproduit à petite échelle les pouvoirs et les dangers qu'on attribue à une structure sociale (Douglas, 2000/1967 : 131)[178].

Judith Schlanger nous rappelle que la métaphore du corps a toujours été utilisée en politique mais que les contenus de la représentation évoluent selon les époques en fonction des besoins argumentatifs politiques et sociaux. En ce sens, étudier l'imaginaire du corps et la métaphore organiciste permet de saisir les enjeux idéologiques d'une construction nationale. La métaphore organiciste du XIX^e^ siècle traduit une idéologie positiviste qui entend créer un corps national totalisant, rationnel et universel. Schlanger souligne les dangers que peut sous-tendre une telle métaphore qui constitue en même temps qu'elle délimite un corps national, un hors-champ dans lequel sont expulsés tous les « autres ».

En effet, en délimitant un corps social composé de sujets de droits qui décident d'obéir et de se soumettre à un souverain (Foucault)[179], cette métaphore produit en contrepoint un extérieur composé de non-sujets. Ce corps social obéit au paradigme immunitaire relatif au sujet moderne qui, pour se constituer, expulse quelque chose – l'autre qui est en lui – et de cette manière définit une extériorité, une altérité (Espósito, 2004)[180] : pour constituer son homogénéité, le corps social expulse tout ce qui est hétérogène. Ce paradigme immunitaire est dangereux car en superposant le droit et la biologie, il crée un cadre légal pour exclure, tuer ou laisser mourir : autrement dit, il crée les bases d'une thanatopolitique (*Ibid.*). De plus, cette métaphore organiciste héritant du cartésianisme repose sur la dichotomie hiérarchique entre la tête (le souverain) et le corps (les sujets et non-sujets), faisant du corps un objet possédé et à disposition du souverain qui peut de ce fait décider pour lui.

C'est dans le cadre de cette analogie entre la nation et le corps que nous envisagerons l'opérativité subversive des corps des monstres féminins de notre corpus car dans ce rapport entre l'imaginaire et le corps que sous-entend la métaphore, s'ouvre une dimension performative : si l'imaginaire agit sur le corps, en agissant sur le corps il est possible d'agir sur et de transformer l'imaginaire, et donc, d'imaginer de nouvelles formes de communauté. En étudiant comment les personnages féminins de notre corpus agissent sur leur corps nous verrons comment elles réactualisent l'imaginaire du corps national et social[181], de la communauté, et ouvrent des voies de sortie de cette na[rra]tion-abattoir qui les condamne au

[178] DOUGLAS Mary, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, La découverte, 2001 (1^re^ éd. : 1967), p. 131.
[179] FOUCAULT Michel, *Genealogía del racismo*, Altamira, 1996.
[180] ESPÓSITO Roberto, *Bíos*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2004.
[181] À ce sujet, voir partie 2, chapitres 5 et 6.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

destin de « *muje/res* » semblable aux femmes de la dystopie *Nación vacuna* de Fernanda García Lao dont le destin des corps est partagé entre leur exploitation patriotique dans le repeuplement des îles M et l'alimentation de la patrie par la transformation de leur chair en « *cápsulas de carne* ». À un imaginaire rationnel et positiviste véhiculé par la modernité, les autrices de notre corpus opposent un imaginaire organique du désir qui désarticule, désorganise et désordonne à l'imagine du CsO (Deleuze et Guattari, 1972)[182] ; à un imaginaire immunologique qui instaure des barrières contre les agressions extérieures de ce que le corps social nie de lui-même (ses restes, ses morts, ses disparus), elles construisent un imaginaire *neobarroso*[183] de l'abjection qui célèbre le retour et l'excès de ce qui est nié. À ce titre, Alicia Montes étudie les imaginaires du corps dans la littérature contemporaine depuis le double paradigme du travesti et du zombi : le travesti comme corporalité traversée par l'opérativité du désir qui met en crise les binarismes et la normativité ; le zombi comme corporalité dont la matérialité (les restes, l'abject) se soustrait à toute productivité et figure le retour du refoulé (Montes, 2017)[184]. Revenantes, sauvages, travesties, contaminées, transplantées, les monstres de notre corpus s'inscrivent dans ces imaginaires organiques qui débordent et désarticulent les limites de l'organisme fini et immunologique pour célébrer des matérialités excessives qui inventent de nouvelles corporalités possibles. Depuis l'analogie entre le corps et la nation, nous interrogerons les enjeux d'une telle mutation des représentations des corps féminins dans la littérature – que nous appellerons « corpopoétiques » et corpopolitiques » – en termes de gestation de communautés alternatives car « L'imaginaire du corps est une expression "poétique" du politique, au point que ses mutations et transformations sont des faits socio-politiquement instituants » (Fintz, 2003 : 24)[185].

### *1.2.2. Biopolitique et nécropolitique du « corps argentin »*

[182] Voir DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *L'anti-Œdipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972 ; et *Mille plateaux*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1976. En effet, il ne s'agit pas d'un corps régi par le despotisme de l'organisme à travers lequel il crée un système de défense qui neutralise le désir, mais d'un corps localisé dans la matière, affecté et désorganisé par des forces et des intensités. Selon Deleuze, il ne s'agit pas d'entendre les pulsions et troubles du corps comme des symptômes pathologiques négatifs, mais comme un état de sensibilité positive qui permet l'accès à la productivité du désir.

[183] Le terme *neobarroso* renvoie aux expressions esthétiques néobaroques du Río de La Plata. Néstor Perlongher y entend la conjonction entre le néobaroque et la boue du fleuve (autrement dit tout ce qui fait retour des profondeurs, la matière organique, l'abjection).

[184] MONTES Alicia, *De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis. La carne como figura de la historia*, Buenos Aires/Los Ángeles, Argus, 2017.

[185] FINTZ Claude, *Le corps comme lieu de métissages*, Paris, L'Harmattan, 2003.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Comment se constituent ces « *pretensiones esencialistas con que las ideas de Patria o de Nación arman sus modelos de pertenencia* » dont María Moreno entend se départir pour composer son « *cuerpo argentino irónico* » dont font partie les monstres féminins de notre corpus ? La « généalogie du corps argentin » telle que l'aborde Luis García Fanlo, professeur de sociologie de l'argentinité et chercheur au sein du projet « l'argentinité inscrite dans le corps »[186] est une généalogie biopolitique et nécropolitique, autrement dit, le produit de l'histoire d'une évolution des relations de pouvoir entre le pouvoir (institutionnel) et les corps (la vie, le vivant). Le concept de biopolitique vient constituer un nouveau fondement de l'analogie entre le corps et le territoire car il découle d'une évolution de la souveraineté de l'État dans l'époque moderne qui ne s'applique plus seulement au territoire mais aussi à la sphère du vivant (Foucault, Agamben)[187]. Michel Foucault explique cette introduction de la gestion politique de la vie par les fondements politiques de l'État moderne qui souhaite assurer l'unité de son pouvoir par une maîtrise du réel et du social en rationalisant les différentes composantes par le biais de dispositifs spécifiques. L'ensemble des vivants que constitue une population est conçu comme un corps social qu'il s'agit de contrôler et de perfectionner. Cette biopolitique qui régit l'ensemble des corps composant le corps social inscrirait ses fondements dans une histoire de l'eugénisme (Negri, 2007)[188] dont la pratique s'inscrit dans le paradigme immunologique (Espósito, 2004)[189] en tant qu'intervention « *a través de todos los recursos disponibles en la sociedad implementando políticas públicas – aun a expensas de los intereses individuales – para obtener una selección artificial que*

[186] Luis García Fanlo est le directeur du projet « La argentinidad inscripta en los cuerpos » à la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, entre 2008 et 2010.

[187] Le concept de biopolitique apparaît dans et traverse l'œuvre de Michel Foucault. Comme nous l'avons vu, ce dernier étudie les mutations du pouvoir au moment du passage à la modernité à travers l'analyse sociale et historique des différents dispositifs de savoir/pouvoir : la médecine (la clinique), la psychiatrie, l'école, la prison, etc. Il s'agit de perfectionner le corps social de deux façons. La première, centrée sur le corps comme machine, en intégrant le corps à des systèmes de contrôles efficaces, productifs (dressage, majoration des aptitudes, extorsion de forces) ; la seconde, centrée sur le corps comme espèce, en gérant les processus biologiques de la durée de vie, de la naissance ou de la mortalité. C'est en ce sens que Giorgio Agamben reprend le concept de biopolitique pour étudier les ambitions du pouvoir contemporain d'intervenir jusque dans la vie biologique des individus. Il étudie la conception de la politique nazie en ce sens, ce qui l'amène à concevoir le camp comme « l'espace biopolitique le plus absolu » en ce qu'il réduit l'homme à une pure « vie nue » -*zoé*- qui s'oppose à *bios*, vie comme existence politique d'un individu ou d'un groupe. AGAMBEN Giorgio, *Homo Sacer. I, Le pouvoir souverain et la vie nue*, (traduit par Marilène RAIOLA), Paris, Éditions du Seuil, 1997.

[188] NEGRI Antonio, « El monstruo político. Vida desnuda y violencia » in *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, 2007, p. 93-139. Antonio Negri, philosophe marxiste italien contemporain, inscrit sa réflexion sur le monstre politique dans cette pensée de la biopolitique en remarquant un lien profond entre pouvoir, philosophie et eugénisme en Occident. À ce titre, il propose une histoire de l'eugénisme et de la rationalité occidentale depuis l'antiquité jusqu'à nos jours qu'il pose comme fondements du biopouvoir. Nous ne reviendrons pas sur une histoire de l'eugénisme qui, depuis le XIX^e^ siècle, conjugue les théories rationalistes de la sélection naturelle et d'évolution des espèces avec des dispositifs d'évolution des sociétés pour conjurer leurs obsessions décadentistes.

[189] ESPÓSITO, *op. cit.*



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

*permita la subsistencia y crecimiento de los mejores grupos de individuos y la eliminación paulatina de los elementos decadentes e inferiores* » (Palma, 2009 : 180)[190]. Ces théories eugénistes traversent l'océan Atlantique au début du XX^e^ siècle, à la suite de tout un courant de pensée positiviste[191] à partir de la seconde moitié du XIX^e^ siècle, au moment où se consolident les nouveaux États-nations. Empreintes du rationalisme occidental (et surtout européen), ces théories jouent un rôle fondamental dans la construction de la nation argentine et d'un « corps argentin » homogène qui se définit comme « *nación de raza blanca y de cultura europea* » (Quijada, Bernard, Schneider : 2000)[192]. Le processus d'homogénéisation culturelle mis en place par l'État est une biopolitique eugéniste en ce qu'il pose les fondements soi-disant nécessaires au développement de la démocratisation des institutions étatiques à travers la répression, la marginalisation et la « représentation » des minorités nationales (Habermas, 2000)[193]. Nous reconnaissons là les bases théoriques qui ont servi à penser et mettre en place la génocidaire « Conquête du désert » de Julio Argentino Roca entre 1978 et 1881 ; et en toile de fond de la construction nationale, l'entreprise civilisatrice synthétisée dans l'ouvrage *Civilisation ou barbarie* de Sarmiento (1845), ainsi que la modernisation démocratique promue par les générations de 37 et de 80.

Luis García Fanlo propose une analyse diachronique des dispositifs eugénistes discursifs et institutionnels qui construisent un corps national argentin homogène de la construction des États-nations au lendemain des indépendances jusqu'à la dictature militaire (1976-1983). En envisageant le corps comme « *una superficie de emergencia y superficie de inscripción, está aprisionado por regímenes de enunciación y visibilidad que lo atraviesan* » (Fanlo, 2011 : 6)[194], il étudie « *la argentinidad inscripta en el cuerpo* » en faisant la lecture de ces dispositifs de pouvoir et de ces régimes d'énonciations proprement argentins inscrits dans les corps ; mais aussi les processus d'organisation et de réorganisation[195] qui tracent une « *genealogía del cuerpo argentino* ». D'une certaine façon, il procède à une autopsie du corps

---

[190] PALMA Héctor, DI VINCENZO GÓMEZ José A, « Biotipología, eugenesia y orden social en la Argentina de 1930 a 1943 », *Revista EA*, 2009, vol. 1, n° 2, p. 1-21.

[191] Voir Auguste Comte en France, Herbert Spencer en Angleterre.

[192] QUIJADA, BERNAND et SCHNEIDER, *Homogeneidad y nación con un estudio de caso : Argentina XIXe-XXe*, Vol. 42. Editorial CSIC-CSIC Press, 2000.

[193] HABERMAS Jürge, *Après l'État-nation, une nouvelle constellation politique*, *Paris,* Fayard, 2000 (1^re^ éd. : 1998). Voir aussi son concept de multiculturalisme et de frontières poreuses.

[194] FANLO Luis García, « La argentinidad: un marco interpretativo », in *Polis*, n° 29, 2011, [http://polis.revues.org/2053], consulté le 27 février 2015.

[195] Le mot « réorganisation » est doté d'une charge sémantique importante en Argentine puisqu'il s'agit du mot utilisé par les membres de la Junte pour définir la période pendant laquelle ils gouvernent : « *el Proceso de reorganización nacional* » derrière lequel se cache la réalité abjecte d'un terrorisme d'État qui tue et fait « disparaître » tous les opposants.

argentin canonique dont il « lit » les dispositifs (pour reprendre la terminologie de Foucault dont il s'inspire). Selon le sociologue, cette recherche d'homogénéité se construit sur l'inclusion et l'exclusion, autrement dit, sur un binarisme ami/ennemi qui se transforme, s'inverse, selon les époques historiques et les projets politiques.

Cette recherche d'homogénéité argentine qui implique une construction rationnelle et discursive entend constituer un corps homogène en se basant sur des dispositifs eugénistes « positifs » (immigration programmée, principe de « gouvernance » avec mise en place des dispositifs hygiénistes, éducatifs, etc.) mais aussi « négatifs » basés sur une négation volontariste des corps existants dans la nation et entraînant de la sorte un paradoxe qui traverse l'histoire de l'Argentine. En cela, nous pouvons déplacer le concept de biopolitique vers celui de nécropolitique (Mbembe, 2006) [196] qui définit la souveraineté que détient un État sur la mort. Il y aurait des vies qui comptent et d'autres non, et de ce fait, l'État déploie des dispositifs d'exclusion ou de protection. En parallèle d'une « généalogie du corps argentin » (Fanlo) se déploie une « nécrologie du corps argentin » qui se construit depuis les exclus (les disparu·es, les captives, les proscrit·es) issus des dispositifs eugénistes négatifs ou des nécropolitiques, et qui semblent faire surface dans les champs littéraire et académique actuels.

Nous lisons dans les corps transplantés, amputés, contaminés, sauvages et fantômes qui peuplent les romans des autrices de notre corpus un écho avec les dispositifs d'une nécrologie du corps argentin. Manifestent-ils des opérations issues des dispositifs constitutifs d'un corps argentin canonique ? Si le propre du dispositif est de s'inscrire dans les corps, l'un des dispositifs originels de cette « généalogie/nécrologie du corps argentin » étant littéraire, les corps peuvent-ils subvertir ces dispositifs pour se réinventer ? Notre hypothèse est qu'en faisant la monstration de ces dispositifs par leur actualisation critique à travers les corps des monstres féminins (chapitre 5), les autrices de notre corpus ouvrent la possibilité d'une réinvention de fictions alternatives de corporalités (voir chapitre 6). Cependant, pour saisir l'opérativité du monstre et les enjeux de son action performative, il faut comprendre comment la littérature canonique institue les dispositifs constitutifs d'une généalogie du corps argentin.

Le dispositif sur lequel se basent les différentes opérations constitutives d'un corps argentin est la dichotomie civilisation et barbarie énoncée par Domingo Sarmiento dans le *Facundo* (1845)[197]. En effet, depuis les fondations de la nation, la littérature est un vecteur de construction de subjectivité et de citoyenneté et à ce titre, l'ouvrage de Sarmiento n'est pas

[196] MBEMBE Achille, « Nécropolitique », *Raisons politiques*, n° 21, Presses de Sciences Po, 2006.
[197] SARMIENTO Domingo, *Facundo. Civilización y barbarie en las pampas argentinas*, 1845.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

seulement un pamphlet à l'encontre du dictateur Juan Manuel de Rosas et la barbarie de son régime fédéral, il est aussi un essai sur la culture argentine au lendemain des indépendances et l'énoncé d'un projet politique et culturel basé sur le modèle européen dit « civilisé ». La dichotomie entre civilisation et barbarie constitue donc un dispositif eugéniste qui délimite et circonscrit le corps argentin en le coupant d'une partie : la barbarie incluant la campagne (la pampa) ainsi que les mœurs et la culture des *gauchos* et des *caudillos* au pouvoir ; la civilisation projetant sur le territoire et les mœurs argentines la culture urbaine et politique européenne. La force structurante et définitionnelle de cette dichotomie réside dans le fait qu'elle traverse l'histoire politique et culturelle de l'Argentine, se répétant, se transformant et s'actualisant dans le temps. L'image est reprise de façon transhistorique dans les périodes de crises et de transitions pour retrouver un cadre national, politique, social et discursif (Svampa : 2006)[198]. Cette dichotomie fondatrice qui génère une lecture et une écriture binaire de l'Argentine produit une chaîne d'autres antinomies (Monteleone : 2011)[199] dans la littérature ainsi que différents dispositifs transhistoriques parmi lesquels l'exil et les migrations, la transplantation, la captivité, la disparition et la contamination sont constitutifs d'une véritable généalogie de l'exclusion[200] et font écho aux processus de mutation des corps des personnages de notre corpus. Il résulte de ces opérations nécropolitiques un corps national à l'image du monstre du docteur Frankenstein. Comme ce corps argentin que María Moreno tente de recomposer en parcourant les cicatrices et en récupérant les membres exclus de sa littérature (2017)[201], nous lisons dans les reconfigurations canoniques des corps et des communautés qui traversent les romans de notre corpus une subversion de ces dispositifs et l'invention de corporalités qui dépassent ces antinomies originaires. En effet, exils, migrations, transplantation, captivité, disparition, contamination, barbarisation : chacun de ces dispositifs ne fait que renforcer l'artificialité ou la fictionnalité du « corps argentin » comme communauté imaginée. Le projet immunologique d'homogénéisation traduit en contrepoint une constitution éminemment hétérogène du corps et du corpus argentins. C'est de ce paradoxe que la littérature contemporaine se saisit instituant un changement de paradigme : de l'immunologie qui refoule l'altérité et l'hétérogénéité à l'extérieur à l'hybridité qui affirme l'altérité et le multiple comme principes d'inventions de nouvelles corporalités et de nouvelles communautés. Si certaines autrices s'emploient à déconstruire le paradigme immunitaire

[198] Svampa Maristella, El dilema argentino, Civilización o Barbarie, Editorial Taurus, 2006 (1re éd. : 1994).
[199] MONTELEONE Jorge, *op. cit.*
[200] Voir la synthèse de ces dispositifs transhistoriques d'une « généalogie du corps argentin » en annexes.
[201] MORENO María, « Mi cuerpo argentino », *Revista Anfibia*, 2017, [http://revistaanfibia.com/ensayo/cuerpo-argentino/], consulté le 21 août 2019.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

comme Fernanda García Lao qui, dans *Nación Vacuna* (2017), crée une dystopie qui s'ouvre sur la citation de Thomas Bernhard « *Patria, absurdo* » et dont le premier chapitre s'intitule « *inmunizar* » et nous plonge dans un *matadero* institutionnel où défilent des membres de femmes – qui sont autant de réminiscences de captives – soumises à la vaccination et à des tests dans le cadre d'un projet patriotique de repeuplement des îles M, d'autres célèbrent l'hybridation, la mobilité et la fluidité des corporalités comme dans *Las aventuras de la china Iron* où Josefina ne cesse de se mouvoir et de se transformer dans une dynamique émancipatrice et agglutinatrice. Les romans de notre corpus instaurent le passage, la reconfiguration d'un paradigme à un autre en transformant les dispositifs immunitaires en brèches critiques qu'elles performent en mécanismes d'inclusion (voir chapitre 5).

Qu'en est-il du monstrueux ? La structure dichotomique du paradigme immunitaire sur laquelle se base la délimitation d'une communauté implique son pendant monstrueux. En effet, les dispositifs que nous venons de décrire s'inscrivent dans un processus d'inclusion qui implique l'exclusion de tous les « autres » qui n'entrent pas dans les limites de la « civilisation ». Cette traversée du miroir dans les artifices d'une généalogie du corps argentin nous amène donc à l'envisager comme une technologie du monstre.

### *1.2.3. La fabrique des monstres : origines, limites et confins de la communauté*

> « Dans les imaginaires occidentaux, les monstres ont toujours défini les limites de la communauté »
> (Haraway, 2002 : 23)[202]

Si la littérature canonique circonscrit un corps argentin national depuis la dichotomie civilisation et barbarie, en écrivant le corps, elle écrit aussi le monstre. Ainsi, écrire le monstre délimite la communauté tout en le dominant, en le maintenant à distance, en le domptant. En contrepoint, lire la nation/la communauté depuis le monstre permet de saisir tous les paradoxes de sa construction ainsi que sa dimension éminemment fictive. Le mot « monstre » est une pure discursivité qui actualise ses référents en fonction de sa matrice idéologique et politique. Les monstres n'existent pas hors d'un rapport d'altérité et d'énonciation. Ils existent si l'on dit « c'est un monstre », autrement dit si on le montre comme tel (« *mostrare* »)[203]. C'est en cela qu'étudier le monstre permet de comprendre comment se constitue l'altérité et

[202] HARAWAY Donna, *Manifeste cyborg*, 2002 (traduit par Nathalie MAGNAN) (1e édition : 1984), p. 23.
[203] Rappelons que l'une des étymologies du mot « monstre » est *mostrare* qui, en latin, signifie « montrer », « exhiber ».



Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.
Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin

plus particulièrement comment se constitue la mise à distance d'une altérité. Car le monstre est bien cette altérité qui, tout en étant maintenue en dehors de la communauté n'en est pas moins nécessaire pour la définir. Que se passe-t-il lorsque ces monstres font retour dans la nation, dans la communauté ? La conjuration des monstres par le monstre instaure les conditions d'une prolifération des monstres dans la littérature argentine que nous constatons des origines en passant par les avant-gardes jusqu'à la NNA. Le réveil des monstres féminins dans la NNA pose plusieurs questions : de quels monstres parlons-nous ? Sont-ils ces mêmes monstres de la littérature canonique – les indien·nes puis les *gauchos* sauvages et barbares de la littérature romantique ; les immigré·es pestiférés du naturalisme réactionnaire de la génération de 80 ; les femmes fatales dévoratrices des narrations policières, fantastiques, naturalistes ; les *cabecitas negras* envahissantes de la littérature anti-péroniste, etc. – qui font retour dans la littérature contemporaine ou ont-ils muté au point de s'en revendiquer comme l'artiste Susy Shock qui écrit « *Reivindico mi derecho a ser un monstruo* » (2008)[204] ? Avant d'étudier en profondeur le réveil des monstres proprement féminins, revenons sur ces « technologies du monstre ». Pour comprendre les enjeux d'un tel réveil, d'un tel retour (« *monere* ») des monstres, tentons de saisir leurs fonctions dans la généalogie d'un corps canonique argentin. Nous verrons qu'ils s'inscrivent aux origines de la communauté, qu'ils en délimitent les contours dans un savant équilibre entre exclusion et inclusion, entre altérité et identité.

En effet, dans son appréhension traditionnelle, le monstre est aux origines de la communauté comme fiction qui énonce le combat primordial à l'issu duquel elle se constitue. Zygmunt Bauman situe la naissance des communautés dans une époque pré-sociale de suspicion mutualisée où l'unique façon de former une existence collective est de choisir un ennemi commun contre lequel puissent s'unir les forces à travers un acte collectif atroce (Bauman, 2001)[205]. C'est la dimension communautaire de la complicité qui empêche que l'acte atroce soit associé à l'idée de crime. Le monstre créé collectivement justifie et légitime donc un tel acte le plaçant au-delà de la morale ou du crime. En ce sens, comment penser le génocide indien en Argentine ? Le monstre serait alors « *el otro yo negado* » (Montes, 2017 : 2)[206], la négation de l'autre en soi et dans la communauté, autrement dit, « *lo que la sociedad*

[204] SHOCK Susy, « Reinvindico mi derecho a ser un monstruo », *Poemario Trans Pirado*, Buenos Aires, Nuevos tiempos, 2011 (1re éd. : 2008).
[205] BAUMAN Zygmunt, *En búsqueda de la política*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2001. Alicia Montes (*op. cit.*, 2017) revient sur les origines de la communauté comme fiction en passant en revue les théories contractualistes de Hobbes, Rousseau, Locke qui permettent de saisir les enjeux du contrat social.
[206] MONTES Alicia, *op. cit.*, p. 2.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

*niega de sí* » (*Ibid.,* p. 3). La communauté se constitue et se délimite par exclusion de ce qui menace son intégrité et son identité. Dans un certain sens, elle délimite un domaine de l'abjection pour reprendre les termes de Julia Kristeva. En effet, ce crime ou séparation primordiale qui institue le monstre pourrait s'envisager dans un dialogue avec le concept d'abjection comme : « Révolte de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitants jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. C'est là, tout près, mais inassimilable […] L'abject est l'entre-deux, ni sujet ni objet, ni dehors ni dedans, il occupe le seuil du dicible, de l'identifiable, il occupe l'espace d'une crise identitaire » (Kristeva, 1980 : 9)[207].

Le monstre serait ainsi le refoulé à partir duquel peut s'instituer la communauté, la nation, car « pour vivre, il faut que j'écarte cet entre-deux qui me différencie de l'autre » (*Ibid.*). En ce sens, « l'abjection est en somme l'autre côté des codes religieux, moraux, idéologiques, sur lesquels reposent le sommeil des individus et les accalmies des sociétés » (*Ibid.*, p. 247). Le refoulement et la répudiation du monstre dans le domaine de l'abjection fonde en même temps les limites de la communauté et de ses sujets. Cette complémentarité du sujet et du monstre est soulevée par Judith Butler qui s'interroge sur la production d'un domaine de « corps qui ne comptent pas » depuis l'hétéronormativité.

> L'abject désigne ici précisément ces zones « invivables », « inhabitables », de la vie sociale, qui sont néanmoins densément peuplées par ceux qui ne jouissent pas du statut de sujet […]. Cette zone d'inhabitabilité constitue la limite définissant le domaine du sujet […]. En ce sens, donc, le sujet est constitué à travers la force d'une exclusion et d'une abjection, qui produit un dehors constitutif du sujet, un dehors défini comme abject qui est, finalement, « à l'intérieur » du sujet comme la répudiation qui le fonde (Butler, 2009 : 17).[208]

Qu'elle soit aux origines de la communauté ou du sujet, la répudiation du monstre performe une limite entre un soi et un autre, la norme et l'anomalie, un intérieur et un extérieur. Le monstre est donc un instrument discursif – toujours enveloppé d'un récit – de délimitation où s'entremêlent la biologie, le droit et la morale qui trace les limites d'un domaine de l'humanité, de la moralité, de la citoyenneté duquel les « anormaux » (Foucault)[209] sont exclus et tombent soit dans le domaine de la répression (enfermement, normalisation, correction, dressage) soit dans un hors champ institutionnel et épistémologique (comme les femmes privées longtemps de leurs droits et de la citoyenneté considérées comme

[207] KRISTEVA Julia, Pouvoirs de l'horreur. *Essai sur l'abjection,* Paris, Seuil, 1980, p. 9.
[208] BUTLER Judith, *Ces corps qui comptent*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.
[209] FOUCAULT Michel, *Les anormaux. Cours au collège de France (1974-1975)*, Paris, Seuil, 1999.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

des mineurs ; comme les personnes ayant un genre dissident – transsexuels, intersexes, etc. – privées d'une existence juridique et civile).

Cette complémentarité entre la communauté et le monstre, le soi et l'autre, traverse l'histoire. En effet, la double étymologie du mot monstre – du latin « *mostrare* », montrer, exhiber ; et « *monere* », annoncer, avertir, présager – souligne le caractère éminemment visuel du monstre et la dimension performative de cette monstration. Il est une menace qui réside dans les confins de la communauté et présage catastrophes, *hubris*, décadence. La fabrique des monstres est donc une fabrique de l'altérité dont la représentation sous une forme déviante, perturbatrice, monstrueuse, trace une frontière entre soi et les autres, entre ce qui est défini comme humain et ce qui ne l'est pas, entre ce que la communauté est et n'est pas. Par le monstre, il s'agit donc de donner une forme (de mon*s*trer) à – autrement dire de saisir – ce qui défie, ce qui échappe, ce qui excède la norme, la définition, la loi, la reconnaissance. En cela il provoque aussi bien de la répulsion que de la fascination, et il est une source inépuisable de représentation et de récits. Il est en cela une figuration éminemment discursive qui montre combien la configuration des corporalités est un processus de matérialisation linguistique et culturelle. Ainsi, de nombreuses civilisations représentent l'origine de l'univers ou leurs commencements par un monstre comme le Quetzacoatl chez les Aztèques ou par un combat de monstres dans la mythologie grecque. « Qu'on l'y trouve ou qu'il en vienne, le monstre n'a que deux patries : l'Ailleurs, le Commencement » (Audeguy, 2007 : 22) : le monstre répond donc à un besoin de représentation et figure ce qui est resté hors champ de la pensée et de la norme relative à une culture, d'où les milliers de monstres qui ponctuent par exemple le voyage d'Ulysse chez Homère ou les chroniques des explorateurs et des conquistadores au XV^e^ et XVI^e^ siècle. C'est là la fonction « traditionnelle » du monstre et qui en fait une figuration toujours transitive et toujours réifiée dont il nous semble que la littérature contemporaine s'empare pour la transgresser en figuration d'expérimentation et d'invention de hors-champs, d'ailleurs et de nouveaux commencements.

Explorer une cartographie des formes que prennent ces représentations monstrueuses de l'« Autre » aux origines ou/et aux confins de la communauté à travers l'histoire en dit long sur la configuration des subjectivités qui structurent l'imaginaire et ses mutations. C'est sur ce lien entre les subjectivités liées aux imaginaires du monstre que travaillent les *Monsters Studies* en développant une méthode pour lire les cultures à partir des monstres qu'elles

engendrent (Cohen, 1996)[210]. Si les monstres inspirent beaucoup de chercheurs et chercheuses notamment depuis les années 1990' et 2000'(Haraway, 1991 ; Cohen, 1996 ; réédition de Foucault, 1999 ; Courtine, 2002 ; réédition de Martin, 2002 ; Stead, 2004 ; Jourde, 2008 ; Larochelle, 2008 ; Roux, 2008 ; Giorgi, 2009 ; Clair, 2012 ; Mittman, 2012 ; Audran, 2014 ; Montes, 2017 ; Bianchi, 2018 ; Sánchez, 2019)[211], les études se concentrent plus souvent sur des époques précises et/ ou des phénomènes particuliers et il n'existe pas, outre l'*Histoire des monstres depuis l'antiquité jusqu'à nos jours* d'Ernest Martin publiée en 1880 et rééditée en 2002, de travail historiographique, de problématisation diachronique et périodisée des monstres à l'image de l'*Histoire du corps* de Corbin, Courtine et Vigarello (2005). Cette absence interroge Olivier Roux qui se propose de la combler par une « anthropologie historique des monstres et de la monstruosité » (Roux, 2008 : 13) [212] à travers laquelle il propose de faire une étude de l'évolution, les antinomies, les proximités, des discours et des théories sur le monstre ainsi que des contextes dans lesquels elles s'énoncent.

Ce travail se concentrant sur les monstres féminins dans la NNA, nous ne pouvons pas nous étendre en détail sur les enjeux et l'opérativité des différentes formes de monstruosités à travers l'histoire car la tâche serait colossale et nous perdrions le fil de notre réflexion. A travers les grandes lignes nous pourrions en mesurer les inflexions formelles et idéologiques qui traduisent l'évolution des sociétés et saisir ainsi la dimension politique des technologies du monstre qui s'articulent entre la communauté et le discours (les mythes, la littérature, la loi), entre la politique et le corps. Nous nous contenterons d'une lecture biopolitique du monstre dans le contexte argentin et d'un itinéraire à travers son élaboration dans la littérature canonique afin de comprendre comment se configurent les liens entre le corps social, le corpus canonique et le monstre, et donc les paradoxes de son exclusion inclusive.

Revenons sur les grandes lignes d'une généalogie d'une biopolitique du monstre. Suite à leur progressif désenchantement (Courtine, 2002) depuis le siècle des Lumières et la naissance de la tératologie ou « science des monstres », ces derniers entrent dans le domaine de la science comme détenteurs d'un savoir positif pour figurer les limites de l'espèce humaine et classer ses « anomalies » mais aussi pour énoncer une « loi d'unité de composition » des êtres vivants (Saint-Hilaire, 1832-1836). Le monstre n'est plus un récit mythologique ou théologique destiné à expliquer l'inexplicable – l'origine de la communauté ou les phénomènes inconnus – mais une donnée, un signe, à lire et à comprendre au sein d'un

[210] Cohen Jerome, Monster theory: Reading culture, Minneapolis, Minn, University of Minnesota Press, 1996.
[211] Voir chapitre 3.
[212] Roux Olivier, *Une histoire générale de la tératologie des origines à nos jours*, 2008.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

raisonnement scientifique sur le vivant. Nous comprenons donc qu'à l'entrée dans la modernité, la tératologie ouvre le champ aux discours normalisants et pathologisants de la médecine moderne qui réduisent et annihilent les savoirs et les pouvoirs des monstres (Canguilhem, 1943, 1952)[213]. En effet, faisant dialoguer la science, le droit et la morale, la modernité récupère le Monstre comme figuration biopolitique – ou nécropolitique, devrait-on dire, bien que le terme soit anachronique à l'époque où Michel Foucault énonce sa réflexion sur les « anormaux » (1974-1975) relégués aux confins du droit, de l'humanité et de la morale, réflexion qui déplace la tératologie vers une dimension politique qui configure dès lors une tératologie juridique et sociale. C'est ainsi que le XIX^e^ siècle en Europe, dont l'esprit décadentiste naît d'un contexte où se conjuguent révolution industrielle et capitaliste, apparition des masses travailleuses, mouvements migratoires, mouvements ouvriers et de femmes, développement de la presse, discours sur la médecine et la criminologie, devient le siècle de la fabrique des monstres biopolitiques (Torrano, 2008, 2013, 2015)[214] dans le sens où la littérature des fondations et de la consolidation nationale l'entendent en Argentine, autrement dit comme menace à l'ordre et à la « civilisation ». L'obsession de l'ordre social et de l'unité crée une tératologie moderne gestatrice d'une représentation décadente, sauvage et monstrueuse de l' « Autre » où le monstre est l'antithèse paradoxalement nécessaire pour justifier cet ordre et en cela il entre dans le domaine du politique. Le Monstre se pare de toute sa dimension spéctaculaire et spéculaire en ce qu'il est montré et mis en scène soit dans les journaux qui le criminalisent ; dans la littérature qui l'animalise ; ou dans des spectacles, des foires ou des salons où ils sont réifiés, exploités, exhibés. En effet, dans la société européenne capitaliste, colonialiste et du spectacle, la monstruosité perçue comme altérité ou anomalie physique est exhibée en spectacle aux côtés d'autres monstres, – les « sauvages » (peuples

[213] CANGUILHEM Georges, *Le normal et le pathologique*, Paris, PUF, 1966 (publication de la thèse Essai sur quelques problèmes concernant le normal et le pathologique (1943) ; *La connaissance de la vie*, Paris, Vrin, 1952. Philosophe et médecin français, Canguilhem (1904-1995) étudie les recherches de Saint-Hilaire pour qui la monstruosité est une anomalie complexe, une déviance de la norme qui lui permet d'établir une « loi d'unité de composition » en contrepoint. Il souligne la dimension normative et pathologisante (autrement dit : perte ou réduction des capacités d'un être conçu comme « normal ») de la monstruosité entendue comme anomalie dans la pensée de Saint-Hilaire, ainsi que sa valeur négative dans la tératologie en général. Cette normativité biologique et médicale, selon Canguilhem occulte et dévalorise la singularité et la diversité du vivant, le potentiel transformateur et positif de la monstruosité.

[214] TORRANO Andrea, « La invención del monstruo. La máquina teratológica y el monstruo biopolítico », *Domínguez, N. et al.(comps.) Criaturas y saberes de lo monstruoso*, *2*, 2008, p. 33-48 ; « Por una comunidad de monstruos », *Revista Caja Muda*, n° 4, 2013, p. 1-3 ; « La "máquina teratológica" en el *Facundo* de Sarmiento », *Amerika*, n° 11, 2014, [http://amerika.revues.org/5642; DOI : 10.4000/amerika.5642], consulté le 28 février 2017 ; « El monstruo en la política. Defender la sociedad del hombre-lobo », 2013 ; « La monstruosidad en G. Canguilhem y M. Foucault. Una aproximación al monstruo biopolítico », *Ágora: papeles de Filosofía*, vol. 34, n° 1, 2015.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

originaires des pays colonisés d'Amérique et d'Afrique) – inventés par les discours et les politiques colonialistes pour légitimer et justifier les conquêtes comme extensions de la « civilisation ». Ces idées européennes circulent en Argentine avec force et sont reprises par la génération de 37 (dans la littérature romantique) puis la génération de 80 (dans la littérature naturaliste dont l'expression argentine est très influencée par le positivisme et l'eugénisme). La « civilisation » devient un projet politique pour la Nation qui trace une frontière entre ce que doit être un argentin et ce qu'il n'est pas et tombe donc dans le domaine de l'abjection. La littérature canonique des fondations est donc en contrepoint une fabrique des monstres qui se fonde sur le paradoxe entre son inclusion et son exclusion qu'implique la dichotomie civilisation et barbarie. En effet, l'exclusion est inscrite dans le projet d'homogénéisation du corps national. C'est là toute la problématique de la constitution d'un dedans et d'un dehors, de l'autochtone et de l'étranger qui délimitent la nation. La métaphore organiciste de la nation envisage donc des limites juridico-biologiques qui feraient tomber certains corps dans le règne de la monstruosité niant dès lors leur humanité. L'écriture canonique trace une frontière entre le centre (depuis lequel elle est produite, publiée et diffusée) et la périphérie – ou « *el interior* » – ; entre ceux qui la pratiquent et en sont les sujets et ceux qui en sont les objets ; entre ceux qui la comprennent et ceux qui ne la comprennent pas (notamment les nombreuses citations qui s'égrènent dans les œuvres des écrivains de la génération de 37 dans plusieurs langues dont l'anglais, le français, l'italien, l'allemand, dont la compréhension suppose une formation lettrée) ; entre la civilisation et la barbarie, donc, selon l'idéologie de l'époque. Pour appréhender ce paradoxe du corps et du monstre, du dedans et du dehors, du propre et de l'étranger, Giorgio Agamben parle d'une « exclusion inclusive » qui capture ce qui est exclu : « *forma extrema de la relación que incluye cualquier cosa a través de su exclusión* » (Agamben, 1998 : 22)[215]. Le barbare (ou le monstre) est donc inclus à partir de son exclusion. Si cette inclusion se réalise en dépit de sa volonté, Antonio Negri conceptualise le passage de l'exclusion à l'inclusion du monstre par une auto-conscience qui l'amène à s'opposer donc à s'affirmer.

> La concepción eugenésica del poder crea vida, y sobre todo crea al que manda sobre la vida. En cambio, los que no deben mandar, son los excluidos, los monstruos. Pero el monstruo, poco a poco, en la historia del mundo pasa de "afuera" a "adentro". Mejor dicho: el monstruo está desde

[215] AGAMBEN Giorgio, *Homo sacer I. El poder soberano y la nuda vida* (1ª ed.), Valencia, Pre-Textos, 1998, p. 22.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

> siempre adentro, porque su exclusión política no es consecuencia sino premisa de su inclusión productiva (Negri, 2007: 118)[216].

L'exclusion devient donc paradoxalement une condition de l'inclusion politique du monstre. Nous verrons avec Antonio Negri que c'est lorsque les monstres prennent conscience de leur condition commune que s'inverse le rapport de force et qu'ils peuvent ainsi se constituer et s'affirmer comme sujet politique. Finalement, par cette fabrique de monstres, la littérature abjecte les monstres autant qu'elle les célèbre. En les énonçant et en leur donnant une représentation, elle en fait la monstration qui, bien qu'il s'agisse d'une monstration excluante, reconnaît leur existence et ouvre la possibilité d'une prise de conscience collective et d'une réappropriation subversive de l'énonciation de la monstruosité et par laquelle, les monstré·es deviennent sujet de leur représentation. Il nous semble que c'est cette inflexion qui se joue dans le contexte tant littéraire que politique argentin. Ainsi, le *Facundo* de Sarmiento conformerait un dispositif d' « exclusion inclusive » de la barbarie: « *introduce en su discurso la barbarie al punto de convertir su relato en una historia de la barbarie* » (Torrano: 2014)[217]. Comment s'articule donc la littérature et le monstre ?

Au vu du foisonnement de monstres dans la littérature argentine depuis les fondations jusqu'à nos jours, nous pouvons nous demander si l'histoire de la littérature argentine n'est-elle pas une histoire des monstres à travers les inflexions de laquelle il serait possible de lire l'évolution du lien entre le corpus littéraire canonique, la communauté et les corps ; l'évolution des notions d'altérité et d'identité ; l'évolution, enfin, des subjectivités. En effet, la construction littéraire du monstre n'est ni linéaire ni stable. Des indiens, fédéraux et *gauchos* sauvages et animalisés des *escritores-estadistas* romantiques de la génération de 37 (Torrano, 2014)[218] aux immigré·es pestiféré·es (Laera, 2000)[219] et femmes fatales (Ludmer, 1996)[220] des narrations naturalistes, policières, fantastiques, de la génération de 80 qui figurent ces « autres » coupables du désordre et de la décadence et abjectés aux confins de la communauté dans la période de construction et de modernisation nationale ; des bestiaires et

---

[216] NEGRI Antonio, « El monstruo político. Vida desnuda y violencia », *Ensayos sobre biopolítica: excesos de vida, Buenos* Aires, Paidós, 2007, p. 93-140, 2007, p. 118.
[217] TORRANO Andrea, « La "máquina teratológica" en el *Facundo* de Sarmiento », *Amerika*, n° 11, 2014, [http://amerika.revues.org/5642; DOI : 10.4000/amerika.5642], consulté le 28 février 2017.
[218] *Ibid.*
[219] LAERA Alejandra, « Sin 'Olor a Pueblo': la polémica sobre el naturalismo en la literatura argentina », *Revista iberoamericana*, vol. 66, n° 190, 2000, p. 139-146. Exemple: l'œuvre de Cambaceres (et notamment *En la sangre*, 1887).
[220] LUDMER Josefina, « Mujeres que matan », in *Revista Iberoamericana*, vol. 62, n° 176, 1996, p. 781-797. Exemple : « La bolsa de huesos » de Holmberg (1896).

spectres de Borges aux invasions fantastiques ou métalittéraires des « monstres » péronistes - « *la chusma* », « *los descamisados* » ou « *cabecitas negras* », « *los negros* » - (Trica Flores, 2014)[221], de Cortázar, Bustos Domecq, qui prennent une fonction de critique des transformations politiques. L'écriture de l'autre comme monstre passe par des processus d'animalisation, de sauvagisation et les motifs de la contamination et de l'invasion, figurant la menace à la civilisation, l'ordre et l'homogénéité de la communauté. Plus tard, la figuration du monstrueux passe à incarner une modalité de perception, de regard déformé, une subjectivité monstrueuse comme dans les nouvelles de Silvina Ocampo où l'horreur surgit toujours du décalage et des déplacements avant-gardistes entre les lois du réel et la perception, entre l'artifice et le désir (Zapata, 2005)[222] et comme expression de l' « inquiétante étrangeté », dans les narrations expressionistes de Roberto Arlt (Diz, 2016)[223] ou dans les romans et nouvelles existentialistes de Sábato, par exemple. Le monstre se déplace donc de l'autre national à l'altérité introspective : l'autre qui est en soi, l'autre regard sur le monde, le regard qui déforme et qui opère comme un médiateur du réel. La figuration du monstre évolue encore suite à la dictature militaire des années 1970 : de figuration de l'autre comme ennemi de la nation ou de l'État, elle passe à incarner l'État comme entité du mal ainsi que ses tortionnaires. La littérature de post-dictature qui s'inscrit dans l'ère néolibérale et des nouvelles technologies constitue un terrain de foisonnement des monstres qui figurent autant l'État tentaculaire et diffus et le capitalisme transnational comme système dévorateur que ses victimes ou produits que constituent les nouveaux sujets sociaux précaires et vulnérables qui errent à la « intemperie » ou dans les zones en friches (Sánchez, Montes, Bianchi). L'altérité se reconfigure en force féconde et potentiellement positive, c'est ce que nous verrons dans le chapitre 3 qui tente de saisir les mutations du paradigme du monstrueux dans la littérature contemporaine ainsi que dans l'analyse des monstres féminins de notre corpus (partie 2). Il y aurait donc une tradition du monstrueux dans la littérature argentine et au foisonnement des monstres, correspond un foisonnement des genres (fantastique, gothique, horreur, zombi, science-fiction, roman noir, épopée, picaresque, etc.) dont nous analyserons le devenir dans la NNA en en mesurant les déviations ou « glissements » et réappropriations transgressives.

[221] TRICA-FLORES Silvina, « La configuración del 'Otro' nacional. Monstruos e invasión en la literatura del Peronismo », communication lue lors du *I Congreso de literatura comparada, teoría de la literatura y diálogos interdisciplinarios*, in San José, Costa Rica, 26-29/03/2014. Exemples : « Casa tomada », « Las puertas del cielo » (1951) de Cortázar ; « La fiesta del monstruo » (1955) de Bustos Domecq.
[222] ZAPATA Mónica, « El pulular de los monstruos: de Silvina Ocampo a César Aira », in *Hispanística, XX*, 2005, n° 22, p. 25-48.
[223] DIZ Tania, « Roberto Arlt, el sexo y los monstruos », *Mora*, n° 22, 2016, p. 25-44.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

La construction littéraire du monstre n'est ni linéaire ni stable. Si les femmes, par exemple, sont les héroïnes de la génération de 37 – les captives qui résistent à la barbarie –, elles tombent dans l'abjection et la monstruosité par la suite en prenant, sous la plume des hommes, les traits de la Femme Fatale au regard captivant et dévorant. Cette instabilité et évolution des fictions de femmes révèle bien la nature discursive et idéologique de la fabrique des Monstres en fonction des étapes de l'Histoire ainsi que la structure dichotomique de la représentation dans laquelle les femmes sont prisonnières. En effet, qu'on lui prête les traits de la Captive ou ceux, antagonistes, du Monstre, écrire La Femme revient à conjurer son pouvoir. Pourquoi tant de corps de femmes mutantes, hybrides, d'anormales, d'excentriques, de folles, de guerrières, de revenantes, dans la NNA ? Que disent ces corporalités monstrueuses et qu'annoncent-elles ? Pour saisir les enjeux des reconfigurations qu'incarnent ces monstres féminins qui peuplent notre corpus, il nous faut revenir sur la généalogie des fictions canoniques de « la Femme ».

### 1.3. L'ÉCRITURE DANS LE CORPS DES FEMMES. Entre la Captive et la Monstre : politiser l'écriture du corps des femmes

> « Cierro los ojos, me quito las lentes apabullado por esos brazos: recortes de mujer. Ellas vienen fragmentadas. No logro ver un cuerpo entero. O es una nalga, o un brazo. Pequeños indicios de carne » (*Nación Vacuna,* p. 11-13).
>
> « El discurso nacional revela su dependencia fundamental respecto de la "alteridad", ya que necesita del fragmento para organizar una imagen estructurada del conjunto; cuento con una proliferación de identidades y nombres desarticulados que constituyen los submundos de una nación; descansa en la composición cambiante de aquellos miembros de la sociedad que están relegados a las fronteras exteriores de las comunidades imaginarias » (Masiello, 1997: 12).

Ce fragment, cette altérité, dont le discours national a besoin pour construire son unité et délimiter les contours extérieurs de la nation, c'est le monstre, le barbare. Et selon Francine Masiello, les femmes sont un point d'articulation, un fragment amovible, entre l'intérieur et l'extérieur de la communauté, entre la civilisation et la barbarie (titre de son livre). Elles oscillent toujours entre deux termes, la Captive ou la Monstre.

La conjonction des deux fictions fondatrices d'Echeverría *El matadero* et *La cautiva* instituent une correspondance imaginaire entre l'abattoir et la femme constituant une allégorie



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

de la nation où les femmes sont soit des « *muje/res* »[224] – des corps animalisés, réifiés – soit des symboles désincarnés de la nation – « *res públicas* » – comme ces virginales captives romantiques. La littérature canonique instaure une équation entre le corps des femmes, le territoire et l'écriture, assignant aux femmes le site de la frontière, de l'entre-deux. Les femmes sont donc « *emplazadas a la frontera* » (Castro y Jurovietzky, 1994 : 149): elles sont capturées, appropriées et assignées au site de la frontière car leur retour est imposible, nous le verrons. Même si ce retour à lieu dans *La vuelta* de Martín Fierro où le personnage de Fierro revient avec ses deux « prendas », un cheval pampa et une captive, le futur de cette dernière est d'être de nouveau « emplazada » non plus à la frontière, mais dans l'Estancia (*Ibid.*, p. 149). Comment s'effectue le glissement de la représentation des femmes comme objets à celle de sujets, de déplacées à sujets de leurs déplacements ; comment la valeur passive de la captive se transforme-t-elle en valeur active – celle qui captive – ? Pour saisir l'inflexion que les monstres transféminins de notre corpus impriment à une généalogie du corps féminin ainsi que les enjeux des mutations que leurs autrices inscrivent dans les fictions de femmes, il s'agit dans cette section de s'armer de clés théoriques et conceptuelles pour comprendre comment les élites masculines construisent les représentations canoniques du féminin en leur assignant un site et une fonction particulière dans la construction du corps national.

### *1.3.1. Le corps et le territoire : l'invention de « La femme »*

#### a. « La femme » et la Nation

Penser une généalogie du corps féminin argentin nous invite à revoir la relation entre les femmes et la nation. Cette relation a longtemps été exclue dans les études théoriques et académiques sur la nation (Yuval-Davis, 1997)[225]. Il semblerait que ce soit les études de genre, postcoloniales ou encore du subalterne ou post-féministes qui ouvrent la réflexion et mettent en perspective le genre et la construction nationale. De cette manière, on commence à

[224] Par cette expression nous entendons souligner l'analogie de ces « *necrocuerpos* » (Segato) que constituent les femmes et le bétail. Le bétail et les femmes sont les deux corps capturés pendant la construction nationale et en particulier la conquête du désert et entre le vol et le viol, il n'y a qu'une lettre. Castro Marcela et Jurovietzky Silvia étudient un autre lien pendant cette période fondatrice de la nation, il s'agit du lien entre les femmes et les chevaux dans la littérature des fondations et en particulier dans *La cautiva* de Esteban Echeverría où l'auteur les rapprochent dans l'analogie de la « presa » : la proie. Elles se demandent si les femmes, « *emplazadas* », peuvent devenir des sujets de déplacements (dans « El lucero del manantial », Juana Manuela Gorriti). Voir : « Fronteras, mujeres y caballos » *in* FLETCHER Lea (comp.), *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Feminaria editora, 1994.

[225] YUVAL-DAVIS Nira, *Gender and nation*, London, Sage publication, 1997.



Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.
Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin

penser la nation depuis ses marges et depuis de nouveaux paramètres qui gravitent en périphérie des métarécits traditionnels de la modernité en envisageant tout autant la nation que « La Femme » comme des fictions inventées dont il est urgent de déconstruire et de mettre au jour les mécanismes. Les monstres transféminins de la Nueva Narrativa Argentina sont à ce titre des figurations qui transgressent ces fictions de « La Femme » des récits hégémoniques en mettant au jour leurs mécanismes constitutifs[226].

Yuval-Davis centre donc son étude sur le lien entre les femmes et la construction nationale depuis deux questions qui tracent les grandes lignes de notre méthodologie d'analyse critique : comment les femmes sont-elles affectées par le processus de construction nationale (qui correspond à l'analyse des monstres féminins de notre corpus dans le chapitre 5) et comment les femmes affectent-elles le processus de construction nationale (qui correspond à l'analyse des monstres féminins de notre corpus dans le chapitre 6). Soit : le corps des femmes comme produits de la construction nationale ; ou le corps des femmes comme générateurs de transformations dans la construction nationale. Elle répond à cette première question dans les premiers chapitres de son ouvrage dans lesquels elle interroge entre autres la construction de la « femme » comme agent de reproduction biologique ethnique et nationale autrement dit comme biopolitique (elle passe en revue les concepts d'eugénisme, de malthusianisme ; les processus de politiques de peuplement, d'immigration ; les idées de « pureté de sang », d' « origine commune » ou de « destin commun », de transmission familiale et générationnelle); de reproduction culturelle d'identités sociales et de collectivités ; de reproduction de citoyenneté (citoyens et valeurs). Nous verrons que les captives du roman *Nación vacuna* de Fernanda García Lao sont des figurations paradigmatiques de La femme biopolitique : elles sont testées, triées, sélectionnées, en fonction de critères génétiques et médicaux pour aller repeupler les îles M décimées par la guerre[227]. De manière générale, elles sont une actualisation critique des captives au cœur de l'économie démographique et géopolitique de la nation argentine depuis le XIX^e^ siècle et depuis la conquête.

Après avoir abordé la manière dont les femmes sont affectées par le processus national, Yuval-Davis aborde leur participation dans le dernier chapitre de l'essai intitulé « Femmes, ethnicité et émancipation : vers des politiques transversales » dans lequel elle se demande comment la solidarité féminine – aujourd'hui appelée « sororité » – peut donner un

[226] À ce propos, voir chapitre 5.
[227] À ce propos, voir chapitre 5.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

rôle social et national aux femmes et déboucher sur la création de politiques transversales qui découlent de ces organisations féminines/féministes. Cette dernière dimension nous intéresse particulièrement en ce qu'elle investit les femmes d'une puissance d'agir et de concevoir des politiques alternatives qui fait écho au mouvement féministe actuel et aux monstres féminins de notre corpus et en particulier aux revenant·es de *Chicos que vuelven* de Mariana Enríquez qui déploient un mouvement de contestation et d'occupation des places publiques de Buenos Aires sous la direction de Vanadis ; aux « *Mujeres ardientes* » de la nouvelle « Las cosas que perdimos en el fuego » qui organisent leur révolte contre les féminicides en mettant en scène leurs auto-immolations publiques ; ou encore à la communauté trans de Mewlen de la china Iron qui invente une nouvelle façon de faire communauté en s'hybridant avec tous les exclus de la nation moderne. Ce déplacement de la lecture de la construction nationale vers ce qui en est exclu ou bien tu afin de relire les enjeux d'une relation entre genre et nation, femmes et fabrication de l'État-nation est le mouvement critique que nous effectuons dans ce travail.

De manière générale, depuis les années 1960 plusieurs mouvements historiographiques se sont constitués pour penser de façon critique l'historiographie officielle, restituer leur place dans l'Histoire aux femmes et les élever à la catégorie de sujets historiques (Gil Lozano, Pita, Ini, 2000 : 10-13)[228]. En Argentine, la recherche orientée vers une histoire des femmes s'institutionnalise plus tardivement en raison de la dictature argentine et prend

[228] Gil Lozano Fernanda, Pita Valeria Silvina, Ini María Gabriela (dir.), *Historia de las mujeres en la Argentina. Tomo I. Colonia y siglo XIX*, Buenos Aires, Taurus (Alfaguara), 2000. L'introduction de cet ouvrage dresse une synthèse sur les évolutions historiographiques concernant la place des femmes dans l'Histoire en commençant par une critique des apports et des limites de l'histoire contributive dont l'objectif est d'incorporer les actions et les apports des femmes autour des thèmes de l'éducation, du suffrage féminin, du travail, de la littérature, mais toujours à partir du même modèle andocentrique ; le mouvement des Annales (début du XX$^{e}$ siècle, en France, Georges Duby) par exemple se centre sur les aspects matériels de la vie quotidienne et récupère donc des expériences propres aux femmes qui cependant restent dans le domaine privé, ne contribue donc pas à la récupération des femmes comme sujet et renforce même les binarismes. Les années 1960 et le mouvement féministe ouvrent une nouvelle perspective historiographique critique et tentent de comprendre les racines de la subordination et de l'oppression des femmes en les envisageant comme sujets et agents de transformations historiques ; questionne les catégories d'analyse de l'historiographie ; interroge les liens entre la classe et le sexe dans les relations sociales de productions. Puis les années 1980 entreprennent de remettre en question les catégories essentialisantes et déterministes, elles déplacent la catégorie de « sexe » vers celle de « genre ». À partir de là, l'historiographie historicise et politise le genre en célébrant sa pluralité. En Argentine, la précurseure d'une Histoire des Femmes est Lily Sosa de Newton (1920-2017) qui rédige dans les années 1960 un dictionnaire sur les interventions et le protagonisme des femmes en Argentine. La dictature argentine retarde un peu l'évolution féministe de l'historiographie qui a lieu vers la fin des années 1980. Des programmes universitaires sont ouverts, influencés par les réflexions d'Europe et des États-Unis. L'année 1991 institue la question d'une Histoire des Femmes avec l'organisation des premières journées d'Historia de las Mujeres à l'Université de Luján qui ouvre tout un pan de recherches qui, à partir des années 2000, interrogent la domination épistémologique de l'Europe et des États-Unis et réfléchissent sur la construction d'une historiographie des femmes postcoloniale, située, du sud (voir Karina Bidaseca, María Luisa Femenías). Dora Barrancos trace une périodisation critique de la construction d'une Histoire des Femmes en Argentine dans un article très complet : « Historia, historiografía y género. Notas para la memoria de sus vínculos en la Argentina », *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, año VIII, vol. ½, 2004, p. 35-65.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

une place importante dans le monde universitaire à la fin des années 80 et au début des années 90 avec les premières « Jornadas de Historia de las mujeres » organisées à l'Université de Luján en 1991 (Gil Lozano, Pita, Ini, 2000 : 10-13) qui récupèrent les interventions et le protagonisme des femmes comme sujets de l'Histoire argentine (Barrancos, Gálvez, Sáenz Quesada, Feijó, Fletcher, Nari, Gil Lozano, Pita, Ini) ainsi que des trajectoires particulières comme celles des captives dans la construction d'une nation « blanche » (Rotker, 1997, 1999)[229] ; ou bien des *chinas* – femmes qui habitent dans les espaces ruraux, dans la pampa – complètement marginalisée et ignorée (Marre, 2003)[230]. De fait, ces deux dernières figures sont réinvesties dans la littérature contemporaine dans deux romans qui nous semblent paradigmatiques de ce geste critique : *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara intervient dans la gauchesca en faisant de la *china* du gaucho le personnage principal de l'histoire ; *Nación vacuna* que nous avons cité en amont qui procède à une actualisation dystopique des captives dans la construction nationale.

Si ces réécritures contemporaines actualisent de manière dystopique ou utopique les enjeux de ces opérations de représentations, Francine Masiello revient sur la phase nationaliste argentine (1820-1930) en étudiant le trafic de représentations dont font objet les femmes dans les discours et textes littéraires des hommes écrivains et dans ceux des femmes écrivaines (Masiello, 1997)[231]. Il s'agit pour la chercheuse de réenvisager la construction de la « communauté imaginée »[232] argentine dans la tension entre le discours hégémonique, la littérature canonique au centre et le discours et la littérature périphériques des femmes écrivaines, intellectuelles et politisées. Lire la nation depuis l'altérité ou l'extériorité nécessaire à l'édification des limites et des normes de la nation revient à réaffirmer le paradoxe de l'exclusion inclusive dont font objet les femmes dans la construction nationale.

> El discurso nacional revela su dependencia fundamental respecto de la "alteridad", ya que necesita del fragmento para organizar una imagen estructurada del conjunto; cuenta con una proliferación de identidades y nombres desarticulados que constituyen los submundos de una nación; descansa en la composición cambiante de aquellos miembros de la sociedad que están relegados a las fronteras exteriores de las comunidades imaginadas (Masiello, 1997: 12)[233].

[229] ROTKER Susana, *Cautivas argentinas: A la conquista de una nación blanca*, N° 233, Latin American Program, Woodrow Wilson International Center for Scholars, 1997 et ROTKER, Susana, *Cautivas olvidos y memoria en la Argentina: Olvidos y memoria en la Argentina*, Ariel, 1999.
[230] Diana Marre offre une lectura des trajecrtoires des "*chinas*" dans *Mujeres Argentinas: las chinas. Representación, territorio, género y nación*, Barcelona, Edicions Universitat Barcelona, 2003.
[231] MASIELLO Francine, *op. cit.*
[232] Voir Benedict ANDERSON « Imagined comunity », *op. cit.*
[233] MASIELLO Francine, *op. cit.*, p. 12.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Ces relectures non seulement dévoilent les mécanismes de construction de la nation, mais en plus, mettent au jour les enjeux du rôle des femmes dans cette construction. En creux, se dessine toute la puissance et le potentiel des femmes que l'État s'attache à exclure, taire, contrôler ou bien instrumentaliser. Le corps féminin dans la construction nationale moderne est capturé dans une définition de la citoyenneté envisagée en termes de production et de reproduction dont l'État est le souverain. Déconstruire cette invention du corps féminin et l'articulation entre la citoyenneté et la reproduction est l'une des lignes des philosophies post ou transféministes contemporaines.

> No queremos producir. Somos la red viva descentralizada. Rechazamos una ciudadanía definida a partir de nuestra fuerza de producción o nuestra fuerza de reproducción. No somos bio-operarios productores de óvulos, ni cavidades gestantes, ni inseminadores espermáticos. Queremos una ciudadanía total definida por la posibilidad de compartir técnicas, códigos, fluidos, simientes, agua, saberes…etc. (Preciado, 2013: 13)[234].

Fernanda García Lao re-marque par l'ironie et le grotesque cette articulation entre la reproduction et la participation des femmes au projet de patrie dans le roman dystopique *Nación Vacuna* qui nous amène à nous demander comment les femmes peuvent sortir de cette condition réifiée de *muje/res* pour redéfinir leur place et leur protagonisme comme sujets politique dans la *Res pública*[235] au-delà de leur désincarnation allégorique. Les figurations de monstres transféminins de notre corpus désarticulent cette relation reproductive pour célébrer le désir comme une nouvelle manière de faire communauté et de configurer la citoyenneté au-delà de la partition générique hétéronormative. Une généalogie du corps féminin doit donc se lire dans cette tension entre exclusion et inclusion ; entre captivité et puissance d'agir. De nouveau nous voici face au paradoxe de l'exclusion inclusive qui, dans le cas du corps des femmes, présente une spécificité : l'exclusion des femmes de la construction nationale est particulière en ce que leur corps est en même temps nécessaire et essentiel dans cette construction. Il y aurait une dissociation entre le corps et l'esprit des femmes qui ajouterait aux dichotomies dans lesquelles elles sont prises, une nouvelle dualité.

b. Femmes et territoires : la souveraineté en question

---

[234] PRECIADO Paul B., « Decimos revolución », *Transfeminismos, Epistemes, fricciones y flujos*, Tafalla, Txalaparta, 2013, p. 13.

[235] Rappelons que les femmes argentines obtiennent le droit de vote en 1951 (débat amorcé en 1947) et qu'elles luttent pour que leur citoyenneté soit effective. Il s'agit non seulement de posséder les droits et les responsabilités mais aussi, et surtout, de pouvoir les mettre en pratique.

Se pose alors la question de la souveraineté des femmes sur leurs corps. Il y a là une analogie entre l'exploitation et la conquête territoriale et celles des corps des femmes, semble-t-il. Comment se pense cette analogie ou ce lien entre le corps des femmes et le territoire ? En quoi les corporalités féminines peuvent-elles se considérer comme des territorialités conquises ? Et comment peuvent-elles subvertir les territoires depuis leurs corps comme la china Iron qui, à mesure qu'elle avance dans le désert, le transforme (*Las aventuras de la China Iron*), ou comme Eusebia qui ouvre une brèche dans son déterminisme territorial en fuyant de l'hôtel hérité de ses parents vers un hors champ (*Vagabunas*). Si l'une des questions à laquelle les monstres de notre corpus nous permettent de répondre est : « comment devenir inappropriable ? », pour comprendre les enjeux de ces trajectoires émancipatrices, revenons sur la problématique de la souveraineté des femmes sur leurs corps.

Certaines branches des féminismes qui se développent en Amérique latine rejoignent les théories postcoloniales construisant un fondement théorique qui envisage l'analogie entre le système de genre et le système de la colonialité. Dans la lignée de la perspective de la colonialité qu'envisage Aníbal Quijano (1999)[236], María Lugones s'interroge sur le « *sistema moderno colonial de género* » depuis l'idée que

> el sistema de género fue tanto constitutivo de la colonialidad del poder como la colonialidad del poder fue constitutiva de este sistema de género. La relación entre ellos sigue la lógica de constitución mutua […]. Problematizar el dimorfismo biológico y considerar la relacion entre el dimorfismo biológico y la construcción dicotómica de género es central para entender el alcance, la profundidad, y las características del sistema de género colonial/moderno (Lugones, 2008: 93)[237].

Au cœur de cette analogie systémique, se dévoile l'enjeu profond de la souveraineté. Il y aurait donc une analogie entre la souveraineté sur les corps des femmes et la souveraineté sur le territoire que l'on peut résumer à cette idée de la captive « *emplazada* ».

> En el plano de lo real, las mujeres (sujeto de la voz pasiva) fueron cautivadas por los indios (agente). O los indios (sujeto de la voz activa) cautivaron a las mujeres (objetos directos de rapto) y las colocaron en una geografía de la que difícilmente se volvía. En el plano de la escritura, esta pasividad, esta posición de objeto, se traduce en un emplazamiento: la captura dejaría a las mujeres enquistadas en esas posiciones (Castro, Jurovietzky, 1994 : 149).

[236] QUIJANO Aníbal, « Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina », in CASTRO-GÓMEZ Santiago, GUARDIOLA-RIVERA Oscar, MILLÁN DE BENAVIDES Carmen (eds), *Pensar (en) los intersticios: teoría y práctica de la crítica postcolonial*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 1999.
[237] LUGONES, *op. cit.*, p. 93.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Comment s'inscrit cette géographie sur le corps des femmes ? Dans une interview de Karina Bidaseca, pionnière du postféminisme du sud en Argentine[238], à Rita Laura Segato pour la publication de l'ouvrage que nous avons déjà cité *La escritura en el cuerpo de las mujeres de Ciudad Juarez*, cette dernière explique comment les corps des femmes assassinées de Ciudad Juárez qui incorporent ce lien entre souveraineté territoriale et de genre est à l'origine de son livre.

> En Ciudad Juárez descubro el territorio, la territorialidad. Lo que antes se decía "estar en la base" hoy se dice "estar en el territorio". Ha pasado a formar parte del vocabulario de las personas y del vocabulario político. En 2003 yo empiezo a ver al cuerpo de las mujeres como una función territorial, como territorio mismo y lo relaciono con la idea de soberanía. Desde los 70 se venía hablando de la posición de la mujer como "naturaleza", lo que después pasó a ser criticado dentro del feminismo. Eso pasó a ser muy fértil de varias formas: comencé a decir que el cuerpo de las mujeres era el propio campo de batalla donde se plantaban las banderas del control territorial, jurisdiccional, donde las nuevas corporaciones armadas en las modalidades mafiosas de la guerra no convencional, emitían los signos de sus siempre fugaces victorias, de su capacidad de soberanía jurisdiccional e impunidad, y también comencé a pensar en los porqués del cuerpo como ese bastidor en que se cuelgan insignias (Segato, 2014)[239].

Cette position critique de Rita Segato a inspiré notre autopsie critique des corps des personnages de notre corpus au chapitre 5 dans lequel nous tentons de saisir leur fonction territoriale et les enjeux de souveraineté inscrits dans leur chair. Cette démarche émerge de ponts théoriques qui surgissent de courants tels que les écoféminismes ou le féminisme communautaire, issus eux-mêmes des études postcoloniales, de la subalternité ou de l'épistémologie du sud (Sousa Santos, 2011)[240]. Nous ne reviendrons pas sur la généalogie de tels courants féministes qui nous demanderait de retracer une diachronie critique des liens théoriques entre la femme et la nature[241]. Nous nous en tiendrons à l' « écoféminisme critique » d'Alicia Puleo (2011) depuis lequel elle questionne l'évolution du lien entre la femme et la nature dont le patriarcat use pour exclure les femmes du domaine de la culture (et

[238] Le post-féminisme du sud est un courant du féminisme qui s'interroge sur « *la posibilidad de construir un* conocimiento situado *para la producción de una* Epistemología Feminista Latinoamericana *que parta desde las márgenes de vida de las "Otras" del feminismo hegemónico: indígenas y campesinas, afrodescendientes, diaspóricas y migrantes, lesbianas, trabajadoras en las maquilas, trabajadoras del sexo, trans...etc.* » (Bidaseca, 2011 : 7) Il s'agit pour ce courant de décoloniser le féminisme. Voir BIDASECA Karina et VAZQUEZ LABA Vanesa (comp.), *Feminismos y poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América Latina*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2011.

[239] SEGATO, *Clarín, op. cit.*, 2014.

[240] L'épistémologie du sud est une recherche d'alternatives à une épistémologie occidentale hégémonique. Voir Boaventura de SOUSA SANTOS « Epistémologies du sud » *Etudes rurales*, n° 187, 2011, p. 21-49.

[241] À ce propos, lire les articles éclairants de WEINSTOCK, *op. cit.* ; PULEO Alicia, « Feminismo y ecologia », [https://www.nodo50.org/mujeresred/ecologia-a_puleo-feminismo_y_ecologia.html], consultés le 10 janvier2018. Ces deux articles abordent de façon critique et diachronique les débats sur les liens entre femme et nature. Lire : PULEO Alicia H., *Ecofeminismo para otro mundo posible*, Madrid, Cátedra, 2011.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

donc de la construction nationale) et dont les écoféministes s'emparent de manière subversive. On parle d' « écoféminisme critique » pour désigner le courant qui déconstruit, critique et dépasse les oppositions nature/culture, femme/homme, sexe/genre, ressources naturelles/accumulation capitaliste (État-nation) instrumentalisées dans des systèmes de pouvoir ; et on parle de « féminisme communautaire » pour évoquer les courants qui défendent l'autonomie et la souveraineté sur les corps et les terres dans des perspectives postcoloniales qui proposent des alternatives communautaires aux États-nations. En redéfinissant la Pachamama, les défenseuses d'un féminisme communautaire réarticulent le lien entre le corps des femmes et la terre. Elles dénoncent les effets qui affectent les corps des femmes des systèmes patriarcaux, capitalistes et néolibéraux et leurs processus de dépendance, d'appropriation, d'expropriation, de conquête, d'exploitation ; et, en énonçant des alternatives, elles dévoilent des possibles voies de mutations de la nation vers des systèmes communautaires qui valorisent l'autonomie[242] comme la communauté de Mewlen qu'invente Gabriela Cabezón Cámara dans *Las aventuras de la China Iron* où les êtres qui la

[242] À ce titre, nous souhaitons retranscrire une partie du *pronunciamiento* du féminisme communautaire latino-américain à la conférence des peuples sur le changement climatique. Ce dernier nous semble éclairant pour comprendre les enjeux contemporains du lien entre corps de femmes et territoires nationaux.
« *Entendemos a la Pachamama, a la Mapu, como un todo que va más allá de la naturaleza visible, que va más allá de los planetas, que contiene a la vida, las relaciones establecidas entre los seres con vida, sus energías, sus necesidades y sus deseos. Denunciamos que la comprensión de Pachamama como sinónimo de Madre Tierra es reduccionista y machista, que hace referencia solamente a la fertilidad para tener a las mujeres y a la Pachamama a su arbitrio patriarcal.*
*"Madre Tierra", es un concepto utilizado hace varios años y que se intenta consolidar en esta Conferencia de los pueblos sobre Cambio Climático con la intención de reducir a la Pachamama – así como nos reducen a las mujeres – a su función de útero productor y reproductor al servicio del patriarcado. Entienden a la Pachamama como algo que puede ser dominada y manipulada al servicio del "desarrollo" y del consumo – y no la conciben como el cosmos del cual la humanidad sólo es una pequeña parte – [...]. La comunidad es un cuerpo que se pertenece a sí mismo y que tiene una dinámica propia en la cual cada integrante es único y necesario, a la vez que autónomo o autónoma, pues la autonomía será el principio que garantizará a cada persona, igualdad en dignidad y derechos, y que probará la coherencia ética de una comunidad que no oprime a sus integrantes obligándoles a ser idénticos o a llevar a cabo usos y costumbres patriarcales, transgresores y de coerción. El cuerpo es el instrumento con que los seres tocamos la vida, ese cuerpo merece espacio y tiempo concreto y simbólico solo por estar en el mundo, así la comunidad respeta ese espacio y ese tiempo y es más, lo sustenta con afecto por su propio ser. Cada cuerpo en la comunidad, en el sentido general y dinámico, es una parte del ser comunitario.*
*La autonomía como principio antipatriarcal está enmarcada en el contexto de la anti-jerarquía tanto en el sentido concreto como en el sentido simbólico, ya que autonomía no significa desligarse de los otros y otras, no quiere decir desinteresarse por la comunidad, pero sí constituye un proceso continuo de coherencia consigo misma.*
*Autonomía implica un ser y existir desde el propio mundo íntimo y personal en comunidad con el mundo público – con el mundo comunitario – [...]. Lo mismo con las mujeres, una cosa es que tengamos la capacidad de parir y otra que sea obligación o prohibición. Si una comunidad manipula el cuerpo y la maternidad de las mujeres le está arrebatando el derecho a la autodeterminación. La prohibición de interrumpir los embarazos no deseados o amenazantes para la vida y la integridad física y psicológica de una mujer, es violencia concreta y simbólica contra todas las mujeres. El control sobre el proceso de gestación-embarazo y parto de parte de los estados, gobiernos y otras instituciones, es un privilegio patriarcal que se sostiene sobre el género y la violencia contra las mujeres, y que reclamamos que la comunidad no repita* ».



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

composent inventent un corps social mouvant au gré de leurs déplacements et de leurs rencontres qui n'admet pas de frontières.

Différentes branches du féminisme latino-américain parmi lesquelles le post-féminisme du Sud (Bidaseca, Segato, Femenías), le féminisme chicano (Mendoza, Anzaldúa)[243], interrogent ce lien entre le corps de femmes et le territoire à partir de la critique de son instrumentalisation dans le système de domination patriarcale et capitaliste néocolonial ; mais aussi de sa possible reformulation et re-signification en termes de communauté, d'autonomie et de souveraineté. Les deux versants de ces pensées rejoignent les versants qui œuvrent simultanément au sein des monstres féminins de notre corpus : monstration des systèmes de domination que nous aborderons dans le chapitre 5 ; transgression et devenirs émancipés que nous aborderons dans le chapitre 6.

Cependant, il existe des antécédents théoriques des monstres féminins de notre corpus, autrement dit de figurations critiques des corps de femmes comme métaphores du territoire. Gloria Anzaldúa, philosophe mexicaine d'un féminisme *chicano,* propose la figuration de « *The new mestiza* » qu'elle définit par le concept de frontière « *Borderlands/La Frontera* » (Anzaldúa, 1987)[244] et qu'elle envisage depuis 4 axes : frontière sociale (ligne qui sépare deux niveaux de vie économique entre les États-Unis, première puissance mondiale et le Mexique, pays en voie de développement) ; frontière culturelle (entre les cultures du monde anglo-saxon et du monde latino-américain) ; frontière naturelle (El río Bravo qui parcourt une grande partie de la frontière entre les deux pays) ; frontière symbolique et sémiotique (ligne qui sépare et divise dans les dichotomies entre l'un et l'autre). « *The new mestiza* » est la Femme-Frontière et nous pouvons envisager les femmes assassinées de Ciudad Juárez (ville-frontière) comme des cas exemplaires : « *For this Chicana la guerra de independencia is a constant.* » Gloria Anzaldúa cherche à développer une « épistémologie de la frontière » à travers laquelle re-signifier la frontière et, particulièrement, la Femme-Frontière : « *You must live sin fronteras, be a crossroad.* » Il s'agit de re-signifier la frontière comme carrefour, zone de passage et de rencontre où les femmes deviennent les sujets de leurs propres déplacements. Si Violeta subit la transplantation d'une nouvelle main dans son corps comme une nouvelle frontière dans *La piel dura* de Fernanda García Lao, elle s'approprie cet « intrus » qui peu à peu reconfigure sa corporalité comme un « *crossroad* » où se croisent d'autres chairs, d'autres histoires. De même Gabi, dans *Romance de la negra rubia* de Gabriela Cabezón Cámara,

[243] Au sujet des mutations théoriques du féminisme, voir chapitre 3.
[244] Lire ANZALDÚA Gloria, *Borderlands/La Frontera : The new Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute books, 1987.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

étend les limites de son corps en acceptant la transplantation du visage de son aimée. Si le contact de la peau de l'autre déterritorialise les corps (Nancy, 2013)[245], la transplantation déplace celui de Gabi géograhiquement (vers l'Europe), mais aussi ontologiquement (elle devient une œuvre d'art et un symbole). Enfin, la china Iron devient la corporalité hybride archétypale de la littérature contemporaine en se transformant continûment au contact des autres humains, animaux, plantes. À l'image de la figuration de la « cyborg » de Donna Haraway (1991)[246], elle dépasse l'analogie entre la femme et la nature dans sa corporalité fluide qui devient inappropriable et sans frontières.

De son côté Francine Masiello, dans l'ouvrage déjà cité mais dont il nous semble évocateur de rappeler le titre *Entre civilizacion y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna* (Masiello, 1997), étudie l'évolution de la manière dont les femmes sont énoncées dans la na[rra]tion des hommes au pouvoir, autrement dit, « *el tráfico constante de representaciones de mujeres y sobre las mujeres que están medidas por el lenguaje s y los efectos ideológicos en la escritura* » (Masiello, 1997: 17)[247]. Comme le titre de son ouvrage l'indique, elle identifie l' « entre » comme un espace ou un territoire depuis lequel les hommes d'État énoncent, représentent et envisagent les femmes dans la construction nationale. La représentation des femmes serait captive de cet « entre-deux » fondateur énoncé par la dichotomie civilisation et barbarie qui les envisage soit comme des civilisées, reproductrices de citoyens, de producteurs et de valeurs au service de la nation ; soit comme des barbares, indiennes, *chinas* ou étrangères accusées de débaucher la nation. En effet, la représentation des femmes dans la littérature des fondations et de la consolidation nationale n'est pas stable et se déplace dans ces alternatives entre victime ou héroïne, ou bien coupable ou héroïne, en fonction des mutations nationales (Masiello, 1997). Captives des mots, les femmes semblent occuper le site de la frontière qui est tant celui du monstre – qui représente l'excès, l'hypersexualisation, la décadence, la dévoration – que celui de la captive – par laquelle il s'agit de conjurer l'excès à travers le symbole et l'allégorisation. Cependant Masiello n'étudie pas uniquement les représentations des femmes dans le récit des hommes, en contrepoint, elle analyse la manière dont les femmes lettrées s'énoncent elles-mêmes et dont elles énoncent le projet national.

[245] NANCY Jean-Luc, « Piel esencial », *Coloquio Cuerpos y corporalidades*, Universidad de Quito, 2013.
[246] HARAWAY Donna, *Simians, Cyborgs and Women : The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991.
[247] MASIELLO Francine, *op. cit.*, p. 17.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

> Generaciones de escritores, desde Sarmiento hasta Borges, se han referido a este dualismo en la cultura argentina, como si se tratara de destacar el logro de la nación al proclamar el triunfo de la causa de la civilización sobre el "otro" bárbaro. Sin embargo, existe una tercera posición que no se sitúa en el borde de la civilización ni en el territorio del bárbaro: en los preceptos de las mujeres escritoras hay una pronunciada combinación de ambos, que socava la lógica binaria y revaloriza la imagen que proclamó el deseo de la Argentina de entrar en la modernidad (Masiello, 1997: 17-18)[248].

Ainsi, elle envisage cet « entre » comme un possible espace à re-signifier : non pas comme un espace d'exclusion ou de captivité ; mais comme un espace à investir de façon créative et critique. Cet « entre » n'est plus un « soit civilisée, soit barbare » réducteur ; mais un « ni civilisée ni barbare » émancipateur. Elle transforme l'« entre » en « troisième position » afin de dépasser la logique binaire des hommes d'État en Argentine et, en investissant le potentiel performatif de l' « entre », elle déplace les jalons des lectures traditionnelles de la nation.

Cette lecture depuis une « troisième position » fait écho au concept de « tiers-espace » (Bhabha, 2006)[249] que ce dernier pense comme espace de négociation, de contestation, de subversion et d'hybridation culturelle. Alors que la construction nationale argentine s'est basée sur la constitution de frontières tant géographiques et culturelles (« *guerra de las fronteras* », « *conquista del desierto* », « *civilisazión et barbarie* ») que génériques (rôle de la femme et de l'homme) ou linguistiques, la logique du « tiers-espace » est de subvertir ces frontières pour les reconfigurer en « entres créatifs » (Simon, 1999 : 40)[250]. Si les bords, les rives, les marges sont le site des femmes – monstres ou captives –, il s'agit pour nous de voir ce qu'il se passe sur ces rives, ce qui s'y travaille et s'y déplace : comment les femmes travaillent-elles ces entres dans des dynamiques transformatrices ? L'enjeu des mutations des figurations de femmes dans la littérature réside dans la réappropriation de cet entre-deux depuis lequel les autrices de notre corpus réinventent des fictions transféminines (voir chapitre 6).

Ces analogies entre le corps féminin et le territoire nous amènent à nous interroger sur ses origines et ses fonctions : pourquoi les femmes subissent-elles cette exclusion inclusive dans la nation ? Pourquoi se jouent sur leurs corps des enjeux de souveraineté et de domination ? Les femmes sont-elles des monstres ?

---

[248] MASIELLO Francine, *op.cit.*, p. 18.
[249] Voir : Homi BHABHA, « Le tiers-espace. Entretien avec Jonathan Rutherford », *Multitudes*, n° 26, 2006, p. 95-107.
[250] Voir : Simon SHERRY, *Hybridité culturelle*, Montréal, l'île de la tortue (les élémentaires, une encyclopédie vivante), 1999, p. 40.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

### *1.3.2. Les femmes : des monstres ? La fabrique des monstres féminins : conjurer le désir, contrôler les corps*

> « El cuerpo deseante es el que llama al diablo, las díscolas a parir o a cerrar las piernas. La contienda anti legislación del aborto se enfiló tras los colores patrios. Patria, tierra paterna y padre, que exige obediencia de la madre, de la hija » (Fernanda García Lao, 2018)[251]

Dans l'article « Machismo y literatura », Fernanda García Lao trace une généalogie de la fabrique des monstres féminins au sein d'une pensée et d'une littérature « machiste ». Qui crée ou énonce les Monstres ? Les hommes ? Les femmes ? La question de l'énonciation est cruciale lorsque l'on appréhende la monstruosité. Quels sont les enjeux du passage du « c'est un monstre » de la Modernité au « Je est un monstre » de l'époque contemporaine ? Si l'aphorisme de Simone de Beauvoir s'applique aux femmes : « On ne naît pas femme on le devient », son pendant monstrueux existe aussi : « On ne naît pas monstre, on le devient. » La Femme est-elle donc un monstre ? Et si tel est le cas, quelle en serait la fonction ? Comment le devient-elle ? Est-il possible d'en établir une généalogie qui configurerait une approche pour saisir les monstres transféminins de notre corpus ?

> Los bárbaros – de etnia y de clase – (indios, gauchos, sectores populares en general), los niños y adolescentes y las mujeres (bárbaros etarios y bárbaras "por naturaleza"), serán el objeto preferido de domesticación, control y vigilancia de este nuevo orden. El ideal civilizador rioplatense, influido, después de 1860 por las pautas de la cultura victoriana, hará el máximo esfuerzo para neutralizar y encerrar lo femenino, percibido, con más fuerza que nunca, como el misterioso, secreto, y también como impuro, en sus vínculos materiales y viscerales con el cuerpo y la fecundidad. (Lojo María Rosa, 2007)[252]

D'où vient cette peur des femmes et de quelles logiques d'exclusion résulte-t-elle ? Julia Kristeva se demande comment les sociétés se fondent sur des logiques d'exclusion et de séparation entre l'intérieur et l'extérieur. Depuis une perspective psychanalytique, elle envisage ces logiques depuis les différenciations symboliques impur/pur, sale/souillure où le

---

[251] García Lao Fernanda, « Machismo y literatura », *Review*, septembre-décembre 2018.Il est intéressant de signaler que le titre de son article figure sous celui d'un autre article signé par Margaret Atwood et intitué « el cuento de la criada en la era Trump » montrant ainsi l'urgence de la réflexion à propos de la représentation des femmes dans la littérature et dans la société et rapprochant les deux autrices dont nous verrons que se tissent de nombreuses lignes communes entre les textes et notamment entre *The handmaid's tale* de Atwood et *Nación vacuna* de Garcia Lao. Voir un fragment plus important de l'article en annexes.

[252] Lojo María Rosa, *Introducción a la nueva edición de* Lucía Miranda *de Eduarda Mansilla*, en TECI Madrid, Iberoamericana, 2007.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

féminin serait associé au narcissisme primaire, à la mère archaïque dont il faudrait nécessairement se séparer par des rites de souillures pour circonscrire une identité propre. Le féminin-maternel serait donc lié à la peur de la dévoration qui signifie une peur de la dissolution de l'identité et de la maîtrise (Kristeva, 1980 : 79)[253].

> La ritualisation de la souillure s'accompagne d'une forte préoccupation de départager les sexes ce qui veut dire : donner des droits aux hommes sur les femmes. Celles-ci, placées apparemment en position d'objets passifs, n'en sont pas moins ressenties comme des puissances rusées, intrigantes et maléfiques, dont les ayants droits doivent se protéger. Comme si, faute d'un pouvoir central autoritaire qui règlerait la suprématie définitive d'un sexe, deux pouvoirs essayaient de se partager la société. L'un, le masculin, en apparence vainqueur, avoue dans son acharnement même contre l'autre, le féminin, qu'il est menacé par une puissance asymétrique, irrationnelle, rusée, incontrôlable (Kristeva, 1980 : 85)[254].

L'origine du contrôle sur le corps physique et symbolique des femmes serait liée à leur pouvoir de procréation : « La peur de la mère archaïque s'avère essentiellement être une peur de son pouvoir procréateur. C'est ce pouvoir, redouté, que la filiation patrilinéaire a charge de dompter » (*Ibid.* : 92)[255]. Le corps des femmes est capturé dans le texte biblique afin d'en circonscrire la fonction et dompter le pouvoir : « Le texte biblique […] accomplit l'immense coup de force qui consiste à subordonner cette puissance maternelle (historique ou fantasmatique, de nature ou de reproduction) à l'ordre symbolique comme pur ordre logique réglant le jeu social » (*Ibid.* : 110)[256]. En effet, ce geste biblique de désincarnation des femmes et de leur capture dans l'ordre symbolique est continué par leur allégorisation romantique au travers de l'image mariale et/ou virginale (héroïnes vierges et martyres) et notamment celle de la Captive. La peur de la dévoration est donc conjurée soit par la désincarnation des personnages féminins soit par leur hypersexualisation qui les tient à distance dans le règne du monstrueux. Les réflexions qui suivent proposent un itinéraire à travers les grandes lignes qui structurent les fictions dichotomiques qui enveloppent les femmes afin de saisir les enjeux que sous-tend la construction des nombreux personnages de dévoratrices qui peuplent notre corpus – les personnages de mères et d'amantes chez Ariana Harwicz ; le personnage de María Barnabé du roman *Muerta de hambre* de Fernanda García Lao) – dans des esthétiques qui débordent de matières organiques et charnelles qui s'arrachent au symbolique.

[253] KRISTEVA Julia, o*p. cit.*, p. 79.
[254] KRISTEVA Julia, *op. cit.*, p. 85.
[255] *Ibid.*, p. 92.
[256] *Ibid.*, p. 110.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

a. Conjurer *l'hubris*. Invention des monstres féminins antiques

Comme nous l'avons vu en amont, la fonction traditionnelle du monstre est de délimiter les origines d'une communauté, d'un ordre social. Dans l'antiquité, les femmes participent en contrepoint aux récits mythologiques à fonction pédagogique de construction de la cité, de la citoyenneté, de l'ordre. Le héros antique conjure le mal en neutralisant les monstres féminins qui menacent la cité et fait revenir l'ordre démontrant alors qu'il est nécessaire de contrôler les femmes et de les tenir à l'écart de la citoyenneté (d'une fonction dans la cité). Les femmes sont représentées comme des êtres de pouvoir à l'origine du chaos dont il faut conjurer les pouvoirs : la voix séduisante et mortelle des Sirènes ; le regard pétrifiant de Méduse ; le pouvoir des Amazones et de Circé ; les pulsions des Harpies ; le mal que répand Pandore. Dans ces exemples, la représentation du corps des femmes évoque une analogie entre monstruosité physique et monstruosité intérieure. Même sous apparence humaine, elles sont habitées par l'*hubris* qu'il faut neutraliser : Hélène est à l'origine de la guerre de Troie ; Jocaste figure l'inceste ; Médée, l'infanticide ; Clytemnestre, l'adultère ; Calypso, la séduction ; Dionysos androgyne, les pulsions, l'ivresse et l'orgie ; Antigone, la révolte ; les Amazones, la guerre. Dès l'antiquité, les femmes sont des monstres inclus-exclus des récits mythologiques dont la fonction est de raconter et d'expliquer l'origine de la cité dans la conjuration du désordre qui prend, dès lors, les traits du féminin. La littérature n'a de cesse de reprendre ces mythes de monstres féminins. Dans la littérature contemporaine elles sont revalorisées (notamment la figure d'Antigone qui est beaucoup étudiée)[257] dans un double geste de réappropriation et de re-signification qui les érigent en figures d'émancipation. En effet, l'hubris devient une modalité qui permet de sortir des représentations. À ce titre, notre corpus regorge de personnages féminins habités par l'excès et qui débordent de leurs contours, des cadres, des normes dans des attitudes et des esthétiques souvent guerrières qui renouent avec les figures antiques (les personnages d'Ariana Harwicz armées de couteau ; celles des romans de Gabriela Cabezón Cámara qui font justice, résistent, se révoltent ; celles des romans de Fernanda García Lao qui se vengent et assassinent)[258].

Si le désordre semble changer de valeur morale et esthétique dans la littérature contemporaine, il est conjuré par l'autorité masculine qui est le vecteur de l'ordre social dans

[257] À ce sujet, lire BUTLER Judith, *Antigone : la parenté entre vie et mort*, Paris, EPEL, 2003(1re édition : 2000) ; URDICIAN Stéphanie et DUROUX Rose (dir.), *Les Antigones contemporaines : de 1945 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010. Voir aussi le livre de Monique WITTIG qui reprend le mythe des Amazones : *Les guérrillères*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.
[258] Voir chapitre 6.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

les mythologies des peuples originaires argentins (Araya, 2004)[259]. Seidy Araya étudie la construction des monstres féminins qui viennent menacer l'ordre social : *Halpen*, monstre féminin souterrain qui tyrannise sexuellement les hommes et déteste les femmes, la Lune androphobe qui gouverne la société matriarcale primordiale vaincue par le soleil et l'arc-en-ciel (Selk'nam - Isla Grande Tierra del fuego) ; *Háleksem*, voleuse d'enfants et génératrice de catastrophes naturelles, les *Tchóion*, société gouvernée par des femmes qui volent la viande des Tehuelche (Tehuelche - Pampa y Patagonia) ; la *Mujer Estrella* qui séduit les hommes et menacent la création car elles sont une *vagina dentada* (Toba, Wichí et Chamacoco - Chaco). Enfin dans les mythes Guaraní (Nord-Est), Kolla et Diaguita (Nord-Ouest), la représentation féminine est ambivalente et représentée par deux figures : la figure nourricière et créatrice (La *Pachamama* chez les Kolla et Diaguita ; la *Mujer Mochila* chez les Guaraní) ; la figure nocive qui génère le mal (femmes infidèles et incestueuses chez les Guaraní ; *Ucumara* ayant été violée qui tyrannise les hommes pour se venger chez les Kolla et Diaguita). Cette ambivalence entre la femme maternelle et la femme violée, la femme créatrice et la femme destructrice se retrouve dans plusieurs figurations mythologiques comme celle de la *Mujer-serpiente*, la *Llorona* ou *La Chingada* – La Malinche au Mexique.

b. Contrôler le corps. Femmes prises dans des ambivalences : la sainte et la sorcière ; la mère et la putain

C'est aussi l'ambivalence que l'on retrouve dans la mythologie chrétienne entre les figures de la Vierge Marie et d'Ève, et Lilith, ambivalence qui configurera plus tard le mythe de la Modernité (XIX^e siècle) de la femme fatale, nous le verrons. En effet, l'Ancien Testament associe la femme au serpent, au mal donc, et explique l'assignation des rôles sexués et la fatalité du destin d'enfantement comme réponse ou « juste punition » au péché. La création de la figure d'Ève fonctionne aussi comme négation d'une femme originelle : Lilith (Vidal, Vásquez-Bronfman, 2004)[260]. Cette dernière, à l'inverse d'Ève dont l'origine est subordonnée à l'homme car on raconte qu'elle viendrait de sa côte, est créée depuis la même terre qu'Adam mais refuse de s'y soumettre. Insoumise, Lilith est expulsée du Paradis vers la Géhenne où elle mène une vie de plaisirs sexuels, d'onanisme, notamment avec Samaël ou

[259] ARAYA Seidy, « Las mujeres terribles en los mitos indígenas argentinos », ponencia presentada en el VII congreso internacional sobre estudios latinoamericanos « América en el nuevo siglo » (Heredia: Universidad Nacional, 9-12 de noviembre de 2004).
[260] VIDAL Virginia, VASQUEZ-BRONFMAN Ana, *Crímenes de mujeres*, Santiago de Chile, Catalonia, 2004 (lire l'introduction « Digresiones sobre la banda del crimen » et notamment l'étude de Lilith p. 12-15.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Satan. Pourtant Dieu l'oblige à revenir auprès d'Adam esseulé en la menaçant de tuer chacun de ses enfants de Satan si elle refuse. Lilith sacrifie ses enfants et reste insoumise. Dieu aurait donc créé Ève pour pallier le refus de Lilith prenant soin de la subordonner à Adam en la créant depuis la matière même de son corps (Rousseau, 2004)[261]. Lilith est donc le pendant monstrueux de la création de Dieu soumise et subordonnée à l'homme et à une sexualité uniquement reproductive. Elle symbolise le mal, le plaisir sexuel, l'onanisme, le refus de la maternité comme destin. Pour conjurer la chair insoumise de Lilith, l'Ancien Testament construit Ève et le destin d'enfantement ; et le Nouveau Testament construit la figure de la Vierge Marie qui va jusqu'à nier le corps, la chair et la sexualité dans l'enfantement. La création de tels récits et de telles figures de saintes bibliques a pour fonction de neutraliser ce pouvoir des femmes sur leurs corps, de désarticuler le corps et la femme et sont en cela les ferments de la figure de la Captive dont l'un des substrats se trouve dans le personnage de la vierge et martyre Atala de René de Chateaubriand qui préfère sacrifier sa vie plutôt que son vœu de chasteté[262]. Les conséquences de cette fabrique de la femme-mère ou de la femme-vierge et son pendant monstrueux s'illustrent dans la paroxystique « chasse aux sorcières » qui touche l'Europe du XIV^e^ au XVII^e^ siècle identifiant toute femme seule, indépendante, articulant un savoir/pouvoir sur son corps, comme un mal (une résurgence démoniaque de Lilith) à éradiquer. Silvia Federici, professeure et militante féministe italienne, étudie la chasse aux sorcières comme la tentative de détruire le contrôle que les femmes exercent sur leur corps et sur leur fonction de reproduction ; comme processus qui participe d'une main mise de l'État capitaliste sur le corps des femmes (Federici, 2015 [1^re^ éd. : 2004])[263]. Elle réécrit une histoire des femmes dans la transition du féodalisme au capitalisme depuis la thèse selon laquelle les femmes ont une fonction centrale dans le processus d'accumulation capitaliste en tant que productrices et reproductrices de la force de travail : « *El cuerpo femenino fue transformado en un instrumental para la reproducción del trabajo y la expansión de la fuerza de trabajo* » (Federici, 2015 : 139), « *A partir de ahora sus úteros se transformarán en un territorio político, controlado por los hombres y el Estado : la procreación fue directamente puesta al servicio de la acumulación capitalista* » (*Ibid.*, p. 139). Elle compare la chasse aux sorcières dans l'Europe du capitalisme naissant à la

[261] ROUSSEAU Vanessa, « Ève et Lilith : deux genres féminins de l'engendrement », *Diogène*, n° 4, 2004, p. 108-113.
[262] René de Chateaubriand défendait l'idée que l'entreprise de civilisation passe par la christianisation des peuples. Voir *Le génie du christianisme*, 1802.
[263] FEDERICI Silvia, *Calibán y la bruja, Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2015 (1^re^ éd. : 2004) ; publié en français chez EntreMonde, 2014.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

chasse aux sorcières dans les colonies américaines. Les femmes y sont les principales défenseuses des traditions, de l'ancienne organisation sociale ; elles ont une place importante dans les économies et cultures locales, sont spécialistes en connaissances médicales des plantes et en communication spirituelle : « *Al perseguir a las mujeres como brujas, los españoles señalaban tanto a las practicantes de la antigua religión como a las instigadoras de la revuelta anti-colonial, al mismo tiempo que intentaban redefinir "las esferas de actividad en las que las mujeres indígenas podían participar"* » (Federici, p. 363). Et il n'est pas étonnant que l'un des slogans les plus scandés dans les manifestations féministes argentines actuelles soit « *Soy la nieta de la bruja que no pudiste quemar* » : la figure de la sorcière fait l'objet d'une réappropriation dans le mouvement féministe, et s'infiltre entre les lignes de certaines nouvelles de Mariana Enríquez comme dans « Las cosas que perdimos en el fuego » (2016) où les femmes se réunissent pour protester contre les féminicides en organisant des bûchers dans l'espace public.

La dichotomie entre le bien et le mal chrétien positionne les femmes entre les vierges et les démoniaques (sorcières, serpents) et ne cesse de se réarticuler dans le temps. Après la révolution, cette dichotomie tend à se laïciser vers des images de femmes allégoriques désincarnées et plus tard s'exprime dans la nouvelle polarisation de la mère et de la putain. Si le corps des femmes « *ángeles del hogar* » tend à être assigné à l'espace domestique, intérieur, toutes celles qui sortent du cadre et explorent l'extérieur entrent dans le versant monstrueux de la représentation : ce sont les prostituées qui habitent ces espaces marginaux du bordel, du cabaret où règnent la chair et l'argent, autrement dit, la décadence.

c. De la Captive à la Femme Fatale : évolution de la représentation des femmes entre civilisation et barbarie

Cette généalogie du monstre féminin débouche à la fin XIX^e^ siècle, dans le roman naturaliste et policier, sur l'archétype de la Femme Fatale qui, en contrepoint de la figure de l'« *ángel del hogar* », reproduit l'ambivalence qui embrasse la représentation des femmes entre la sainte et le monstre ; la mère et la putain. La Femme Fatale naît en Europe et en particulier en Angleterre pendant la période victorienne qui est l'apogée de la révolution industrielle traversée par l'émergence des masses, les premières révoltes ouvrières et des suffragettes ; le développement de la criminologie, de la presse ; l'évolution de la médecine et

les classifications des sexualités normales, anormales ou perverses et l'hystérie (Cruzado, 2009 ; Scott, 1992)[264]. Les femmes font leur entrée dans la vie publique, à l'Université et dans le monde du travail, s'éloignant de l'image patriarcale de l' « *ángel del hogar* » et cette entrée s'accompagne des premières révoltes féministes. Les masses populaires et les « races inférieures » parmi lesquelles se trouvent les femmes assimilées à la nature sont ressenties comme des menaces à la civilisation, des forces contaminatrices, pour le sujet en crise de cette époque (et dans le spectre de la pensée eugéniste de la Modernité). Si les hommes dans cette société capitaliste détiennent le pouvoir de l'argent, les femmes – figures dévoratrices et captivantes – sont perçues comme un danger qui peut les ruiner. Les théories de Sigmund Freud qui font suite aux rencontres avec les hystériques de Charcot réveillent la peur de la castration et de la dévoration. La Femme Fatale qui serait donc le contrepoint de l' « *ángel del hogar* » fait donc son entrée dans la littérature et notamment dans le roman noir et policier comme « *fuerza ciega de la naturaleza, realidad seductora pero indiferenciada, ninfa insaciable, virgen equivocada, prostituta que vampiriza a los hombres, belleza reptiliana, primitiva y fatal* » (Puleo, 1997 : 170)[265]. La littérature de fin-de-siècle déborde de ces Femmes Fatales, monstres féminins prenant des formes d'animaux, d'insectes, de serpents, de créatures aquatiques (dévoratrices, chasseuses[266], guerrières, castratrices, etc.) qui incarnent un *hubris* (Stead)[267] menaçant pour la civilisation et qui découle notamment de l'invention de l'Hystérique que Charcot s'emploie à médicaliser[268] et les écrivains à conjurer dans la littérature.

Qu'en est-il en Argentine ? À l'image des mutations politiques et sociales en Europe post-révolution, les femmes font leur entrée dans l'espace public déjà avant et pendant la révolution de mai et dans les années de constitution nationale (Masiello, 1997). Si pendant la dictature de Rosas les femmes représentent, dans les écrits de la génération de 37, l'espoir et l'idéal de régénération et de modernité liées à la civilisation et donc la résistance à la barbarie

[264] Pour étendre la réflexion au sujet de la femme fatale, lire : CRUZADO Ángeles, « La mujer como encarnación del mal y los prototipos femeninos de perversidad, de las escrituras al cine », *Revista internacional de culturas y literaturas*, 2009, p. 25-29; STOTT Rebecca, *The fabrication of the late Victorian femme fatale*, Macmillan, 1992.
[265] PULEO Alicia., « Mujer, sexualidad y mal en la filosofía contemporánea », *Daimon* (Murcia), n° 14, enero-junio 1997, p. 167-172.
[266] À ce titre, la dichotomie entre la chasseuse et la proie serait une nouvelle variation des paires qui constituent les pôles de réprésentation des femmes. La Captive serait donc une figuration de la proie.
[267] STEAD Evanghélia. *Le Monstre, le Singe et le Fœtus : Tératogonie et Décadence dans l'Europe Fin-de-siècle*. Librairie Droz, 2004.
[268] À ce sujet, lire FOUCAULT Michel, *Le Pouvoir psychiatrique. Cours au collège de France. 1973/1974*, J. LAGRANDE (dir.), Paris, Seuil/Gallimard, 2003.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

des fédéraux (Masiello, 1997 : 48)[269], à la fin du XIX^e siècle et jusqu'à la moitié du XX^e siècle, les vagues successives d'immigration, les mutations sociales liées à l'industrialisation et aux mouvements de capitaux et de prostitution, entraînent une présence et une participation massive des femmes à la vie publique et laborieuse qui est très vite pointée comme une menace à l'ordre. Les femmes sont accusées des maux de la société argentine qui se modernise avec son lot de conséquences négatives : on les rend responsables des maux qui découlent de la prostitution, de la ruine économique. Ainsi, comme la littérature française oscille entre deux pôles de représentation de la figure féminine dans la période postrévolutionnaire entre la captive Atala de Chateaubriand, désincarnation allégorique, et la Nana hyper-charnelle de Zola (Schor, 2005 : 20)[270], la littérature argentine passe de la captive virginale d'Echeverría aux « *mujeres que matan* » dans les romans naturalistes ou policiers (ex : « La bolsa de huesos » de Holmberg) de la fin XIX^e et début XX^e siècle. Ainsi, selon Josefine Ludmer, « *Las mujeres que matan a hombres aparecen a fines del siglo XIX en la literatura argentina junto con las prostitutas y las adulteras* » (Ludmer, 1996: 782)[271]. Elle étudie une chaîne de femmes qui tuent dans ce qu'elle appelle des « *ficciones de delitos* » comme nouvelles représentations des femmes, à l'opposé de l'image de la victime, qui émergent entre deux siècles, entre deux processus de modernisation, du crime dans la faculté de médecine au crime dans le supermarché. De cette façon, elle fait le lien entre ces nouvelles représentations et les mutations sociopolitiques, subjectives et féministes en Argentine.

> La cadena de ficciones (las mujeres que matan encadenadas) parece entrar en correlación con coyunturas de ruptura de poder doméstico, con ciertas irrupciones femeninas en la cultura argentina: las primeras universitarias, las primeras obreras, actrices, guerrilleras y otras pioneras […]. La cadena cuenta esa historia con una torsión, porque la cuenta cada vez en "ficción del delito femenino". O Quizás: cuenta que hay, cada vez, una "nueva clase" de mujeres porque la representa "en delito" […]. La cadena de mujeres que matan cuenta otra vez que cada vez que un grupo nuevo, un sujeto-posición diferente, se abre un camino entre los intersticios de los demás (entre los intersticios lingüísticos, sociales, nacionales, de sexo, de raza) es representado literalmente "en ficción de delito" o ante la ley. Ese abrirse un camino entre las diferencias es "el delito": un instrumento que traza una línea de demarcación y transforma el estatus figurativo de

[269] MASIELLO Francine, *op. cit.*, 1997, p. 48 : « *Al parecer, la tarea de construir la nación estaba en manos de individuos letrados que podían usurpar el poder que percibían en lo femenino en beneficio propio […]. En los textos literarios de la generación del 1837, los hombres se apropiaban de la voz femenina, mientras que las mujeres eran relegadas al silencio, a la economía del hogar y a proporcionar a los hombres un puerto seguro para refugiarse de la tiranía.* »

[270] À ce sujet, voir SCHOR Naomi, « Triste : Amérique : Atala et la fabrique de la femme post-révolutionnaire », *Lieux littéraires/ La revue*, n° 7-8, juin 2005 (1re éd : 1995), p. 20 ; avec un avant-propos de Christine PLANTÉ.

[271] LUDMER Josefina. « Mujeres que matan », *Revista iberoamericana*, 1996, p. 781-797. Ce texte fait aussi partie de l'ouvrage majeur de l'autrice intitulé *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil, 1999.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

una persona (la pionera se transformar en criminal y se degrada), y también en instrumento fundador de culturas (*Ibid.*: 793)[272].

Ces « *mujeres que matan* » dont Josefina Ludmer, en note, nous dit qu'elles s'apparentent à l'archétype de la Femme Fatale, sont des monstres en ce qu'elles figurent la transgression : transgression des lois de l'État et transgression des lois des représentations des femmes, donc, qui traduisent une évolution sociétale. Dans son étude du « *tráfico de representaciones* » dont les femmes font l'objet dans la période de constitution de l'État-nation argentin, Francine Masiello part de l'hypothèse que les transitions nationales entraînent des mutations dans les représentations de genre, et donc des femmes[273]. La Femme Fatale/Femme Monstre apparaîtrait dans la période de consolidation de l'État-nation moderne après les guerres entre fédéraux et unitaires et jusqu'en 1880, au moment où le modèle européen idéalisé se dégrade et que les masses travailleuses issues de l'immigration européenne où participent les femmes commencent à se soulever. Il faut bien trouver un coupable, en construire et en diffuser la représentation: « *Ahora, la delincuencia redefine la relación de los ciudadanos con el Estado y, en especial, la del cuerpo con el texto. La desviación femenina se vuelve análoga a la evolución narrativa de la ficción [...], la mujer simboliza un llamado satánico a la productividad textual y al exceso que se burla de la imaginación de los hombres* » (Masiello, *op. cit.*: 15). Les femmes sont donc captives du discours de l'État qui en fait la monstration des maux qui le traversent. Dans les écrits journalistiques et narratifs de la génération de 80 et plus tard lorsque les conflits entre les

[272] *Ibid*., p. 793. Josefina Ludmer cite *Emma Zunz* de Borges (1920') qui raconte la vengeance d'Emma,ouvrière textile qui se lève contre son patron pour venger son père, se moquant de la justice d'État ; *Boquitas pintadas* de Manuel Puig (1969) qui raconte la vengeance de Raba, employée domestique qui tue le père de son fils, un policier, qui ne s'est pas marié avec elle et sort avec la patronne de la maison. Elle le tue avec un couteau de cuisine (de nouveau, la protagoniste se moque de la justice étatique en tuant un représentant de l'État); *La prueba*, de César Aira (1992) où deux lesbiennes, Lenin et Mao, veulent séduire une jeune fille vierge déprimée, Marcia, en saccageant un supermarché dans une violence terrible. Cette fois, l'attaque est clairement portée au néolibéralisme des années 1990 et de la période menemiste en Argentine. Chaque étape politique du XX[e] siècle semble être illustrée par la vengeance d'une femme qui remet en question les lignes et les limites de l'État et de la justice étatique.

[273] Nous reviendrons au chapitre 9 de ce travail sur cette hypothèse au moment d'étudier les liens entre transitions de la nation argentine dans l'époque contemporaine et transitions de la narration en Argentine et plus particulièrement mutations de la représentation des corps féminins chez les autrices de la NNA. De cette façon nous tenterons de continuer le chemin ouvert par Francine Masiello qui s'attache à une périodisation s'étendant des lendemains de la révolution de 1810 qui signe l'indépendance de la nation argentine à la consolidation de la nation et d'un certain nationalisme aux lendemains de la commémoration du centenaire la révolution en 1910. La chercheuse étudie successivement trois périodes : la confrontation entre deux idéaux nationaux défendus par les unitaires et les fédéraux exacerbée pendant la dictature du général fédéral Juan Manuel Rosas (1820-1870); la consolidation et modernisation de l'État-nation (1870-1880) ; le resurgissement nationaliste autour de la commémoration. La conclusion de cette étude est résumée dans le titre de l'ouvrage : *Entre civilizacion y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna*, les femmes sont assignées à un espace « entre » excluant.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

hommes d'État et les mouvements de femmes ouvrières, socialistes, anarchistes, éclatent, elles sont désormais associées à la menace et à la subversion, elles figurent la prostituée responsable de l'avilissement des hommes, de la corruption et de la dilapidation de l'argent : « *Como ejemplo de la degradación del modelo europeo idealizado, se invocaba a la mujer inmigrante de clase baja de Europa del sur para simbolizar el fracaso del programa argentino destinado a mejorar la raza* » (Masiello, 1997 : 14)[274]. De plus, le discours eugéniste de la science qui entend contrôler et classer les corps dans le but d'éradiquer les déviances sociales et de garantir la pureté de la race se saisit du corps des femmes. À ce sujet, Masiello se réfère à des articles médicaux qui légitiment le contrôle sur les femmes en les rendant responsables de donner le jour à des monstres. Nous entrons là dans une véritable tératogénèse biopolitique articulée sur une technologie de savoir-pouvoir médical. Au moment du retour du nationalisme (autour du centenaire de la révolution de mai, en 1910), la monstration des femmes est encore basée sur une dichotomie qui ne leur assigne pas d'autre alternative que celle de la barbare ou de la civilisée. En effet, les femmes sont prises dans une dichotomie : elles sont soit la monstration de la nation dépositaire de valeurs, confinées au rôle privé de « maternité républicaine », soit la monstration de la barbarie, responsables de la contamination, de la corruption et de l'instabilité (il se dit que la traite des femmes liée à la prostitution génère la corruption et les échanges d'argent, la prostitution implique des tentations et donc un affaiblissement de la structure familiale unifiée ainsi que de possibles maladies). La représentation des femmes se transforme dans le discours des hommes d'État en fonction des mutations nationales. De ventre garant des valeurs européennes à monstre responsable de la corruption et de la crise morale, sociale, économique, les femmes sont toujours captives d'un discours et d'une fonction les plaçant soit dans la sphère de la civilisation soit dans la sphère de la barbarie, autrement dit, dans la position d'exclusion inclusive des monstres.

Le corps des femmes s'inscrit dans une généalogie spécifique entre la nation et les monstres. « La Femme » est un « Autre » pris dans le même dispositif eugéniste d'exclusion inclusive. Si d'exclusion il s'agit, c'est bien d'une exclusion du statut de sujet, autrement dit, d'une réification. En effet, la construction nationale a un besoin concret, qui dépasse le besoin idéologique, du corps des femmes. Pour conjurer le monstre féminin, la na[rra]tion capture le corps des femmes dans la figure de la captive. Le corps de la captive naît ainsi du même paradoxe qui traverse la généalogie du corps argentin qui fait du corps un objet sacré tout en

[274] MASIELLO Francine, *op. cit.*, p. 14.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

le niant. Pris dans le sens religieux, ce paradoxe n'en est pas un : la captive est l'expression exacte du sacrifice – du *sacer facere* –, autrement dit, de la mise à distance du corps, de l'abject, dans le domaine du sacré. Il nous semble donc que la construction de la figure de la captive est le pendant du monstre féminin dans la généalogie d'un corps national argentin dont le corps des femmes est une métaphore fondatrice. Si la littérature de la génération de 37 conjure la chair par l'esprit (Viñas, 1964)[275], elle conjure aussi le pouvoir des femmes par la figuration désincarnée de la captive.

### *1.3.3. Textualiser le corps des femmes : la captive, un dispositif littéraire pour conjurer le monstre*

La littérature argentine, comme nous l'avons vu, ne cesse de se reconfigurer en faisant retour sur ses motifs et ses scènes originelles suivant plusieurs modalités : déplacements, actualisations critiques et déconstructionnistes ; reconfigurations et variations transgressives ; exploration de zones d'ombres et d'oblitérations. La figure de la captive est l'un des motifs qui revient et dont les « *constantes y variaciones* » (Viñas) sont étudiées par la critique littéraire actuelle (Semilla Durán, Villanueva, 2010, 2014 ; Lojo, 2012 ; Domínguez, 2013 ; Audran, 2016, Graná, 2019)[276]. Afin de saisir les enjeux esthétiques, littéraires et politiques de sa reconfiguration dans les romans de notre corpus (voir chapitre 5 et 6), nous allons revenir dans les lignes qui suivent sur sa configuration comme objet littéraire et politique dans la littérature canonique.

La nation argentine se fonde dans un moment où s'institue « *la tradición [romántica] que fue ganando en magnitud [de] la imagen femenina como figura de la nación, la patria o*

[275] VIÑAS David, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1964 (rééditions: 1971, 2005).

[276] SEMILLA DURÁN Marían, «Variaciones y recurrencias: el eterno retorno del mito de la cautiva en la literatura argentina», Réécritures I. Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine, Milagros EZQUERRO et Eduardo RAMOS IZQUIERDO (dir.), Julien ROGER (ed.), n° 4, Université Paris-Sorbonne, 2010, [http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal4/sal4.htm]; VILLANUEVA Graciela, SEMILLA DURÁN Marían, « El mito de la Cautiva: desplazamientos y proyecciones en la literatura contemporánea argentina », *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, n° 10, 2014; ROSA LOJO Maria, « Las víctimas de la trata son las desaparecidas de hoy », in *La nación*, 15/02/2012, [https://www.lanacion.com.ar/sociedad/maria-rosa-lojo-las-victimas-de-la-trata-son-las-desaparecidas-de-hoy-nid1447368] ; DOMÍNGUEZ Nora, « Capturas. A propósito de Gabriela Cabezón Cámara », in *Escritores del mundo*, [http://www.escritoresdelmundo.com/2013/06/capturas-por-nora-dominguez.html], 2013 ; AUDRAN Marie, « Resistencias corpopolíticas en Argentina: monstruos femeninos levantándose contra la desaparición », in *REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS*, vol. 3, n° 17, 2017, p. 76-96; Graná Leonardo, « "Le viste la cara a Dios", de Gabriela Cabezón Cámara, con y contra el canon. Una vuelta por la literatura decimonónica », in Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

*la república* » (Laera, 2016: 152)[277]. Selon Alejandra Laera, c'est l'image féminine de la captive qui, dans les textes littéraires fondateurs s'impose comme métaphore de la nation: « *Los dos componentes [...], uno de orden territorial figurado en el desierto y otro del orden del género figurado en la mujer, se superponen y asimilan para construir la imagen de la nación como cautiva* » (*Ibid.*). Si la captive est la représentation fondatrice de la femme et le viol l'acte fondateur de la littérature argentine, la représentation des corps féminins revêt des enjeux politiques transhistoriques dans la définition de la souveraineté tant du territoire que des corps. Et si la conquête s'inscrit dans et sur le corps des femmes (viols et violences – plantes des pieds arrachées – envers les captives, cicatrices, traces, marquages), la littérature argentine canonique en est l'un des dispositifs : elle entreprend une conquête/appropriation des corps des femmes légitimée par cette figure de la Femme-Nation qui porte le projet eugéniste et positiviste des « Pères » démiurges de la nation moderne. Nous verrons que le paradoxe soulevé en amont de l'exclusion inclusive dont les femmes font l'objet est présent dans la littérature des fondations. En effet, deux œuvres canoniques écrites par des hommes au XIX^e^ siècle ont pour protagonistes des femmes dont le nom ou la figure en constitue le titre : María (« La Cautiva » de Esteban Echeverría); *Amalia* (José Mármol) auxquelles s'ajoutent les Lucía Miranda des réécritures. Si la femme est le sujet de ces œuvres, est-elle pour autant le sujet de son destin ? Comment interpréter si ce n'est depuis le paradoxe de l'exclusion inclusive cette présence féminine fondatrice ? Nous interrogerons encore le lien entre le canon et le corps afin de saisir comment la littérature canonique des fondations s'inscrit sur ou « textualise » (Ostrov, 2004) le corps des femmes en en faisant les objets de sa narration et en instituant la figure de la captive comme figuration de la femme-nation.

a. Les captives canoniques : figurations littéraires

« La Cautiva » est le titre du poème fondateur de la littérature argentine écrit par Esteban Echeverría en 1837. La figure qui donne son titre au texte est ensuite récurrente dans la littérature argentine et s'actualise jusque dans les romans de notre corpus. Pour comprendre les enjeux de ces reconfigurations littéraires du canon et leur potentiel subversif, nous allons revenir sur les fonctions et les enjeux de la fabrication de cette figuration qui vient conjurer les excès et les réalités charnelles des fondations de l'Argentine.

[277] LAERA Alejandra. « La mujer en el desierto: Esteban Echeverría y las lecturas nacionales del romanticismo francés », *Cuadernos de Literatura* 20.39, 2016, p. 149-164, [http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-39.lmde], consulté le 21 septembre 2017.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Dans le long poème d'Echeverría, la captive incarne le désert, elle incarne la nation à l'image de l'allégorie féminine du romantisme français post-révolutionnaire[278] nous le verrons. Car la génération de 37 n'a pas inventé la captive. D'où vient-elle ? Comment s'est construite l'analogie entre la femme et le territoire incarnée par la captive dans le poème fondateur ? Il faut remonter à la littérature coloniale pour trouver l'une des occurrences de la captive qui inspire Echeverría : il s'agit du mythe de Lucía Miranda qui apparaît pour la première fois dans la chronique *Argentina* de Ruy de Guzmán (1612) dans l'épisode qui raconte la fondation du fort Sancti Spiritus en 1532. Lucía, espagnole mariée au militaire Sebastián Hurtado, est enlevée par Siripo avec les autres femmes et les enfants du fort à l'issue d'un plan élaboré entre Siripo et son frère le chef des Timbúes Mangora, alors que l'époux de Lucía était parti à la recherche de vivres. Siripo prend Lucía pour épouse et accepte que Sebastián vienne vivre dans la tribu en échange de son mariage avec une femme timbú (actuelle province de Santa Fe, Entre Ríos). Lucía devient une figure centrale dans la tribu qui inculque les valeurs du christianisme aux indiens. Aucune archive ne mentionne cette histoire et n'atteste donc son existence. Elle est légitimée et instituée par la multiplication de ses références dans la littérature argentine qui ne cesse de l'actualiser. Il y a donc une disjonction originaire entre l'Histoire et l'histoire. À cette absence d'archive, s'ajoute l'absence de témoignages et de voix authentiques de captives qui puissent attester des représentations dont jouissent les captives dans la littérature et la peinture romantique nationale. La captive n'est donc qu'une figure de papier, captive des représentations et de l'ordre symbolique institués par les choix et les besoins idéologiques des hommes d'État qui l'écrivent. C'est d'ailleurs ce qui explique la persistance d'une telle figure dans la littérature depuis la conquête jusqu'à nos jours[279] : la figure féminine de la captive est l'objet que les hommes de lettres n'auront de cesse d'utiliser pour raconter et actualiser les enjeux de la construction nationale. Le mythe originaire de Lucía Miranda est ainsi repris par Echeverría, membre de la génération de 37, au moment de la construction nationale et re-sémantisé. Nous

[278] À ce sujet, voir SCHOR Naomi, « Triste : Amérique : Atala et la fabrique de la femme post-révolutionnaire », *Lieux littéraires/ La revue*, n° 7-8, juin 2005 (1re éd. : 1995) ; avec un avant-propos de Christine PLANTÉ. En effet, si le romantisme du Río de La Plata est plus influencé par le romantisme anglais, la figure de la captive chez Echeverría hérite plus du courant français et en particulier du récit de Chateaubriand.

[279] À propos de la persistance de la figure de Lucia Miranda, notamment, elle ne cesse depuis sa première apparition dans l'*Argentina* de Ruy de Guzmán en 1612, d'être actualisée : Thomas Moore en 1718 publie *Mangora, king of the timbusians or the faithful couple* ; en 1784 Manuel Lassala écrit une version ; Manuel José de Lavardén écrit un *Siripo* en 1789 ; puis Rosa Guerra et Eduarda Mansilla publient leur version de *Lucía Miranda* la même année en 1860 ; enfin au moment de la consolidation nationale en 1883, Celestina Funes écrit un poème « Lucía Miranda. Un episodio nacional ». Pour plus de précisions sur l'étude de ces versions et actualisations du mythe, lire LEHMAN Katheryn, « Naturaleza y cuerpo femenino en dos narrativas argentinas de origen nacional », *Revista Iberoamericana*, n° 206, 2004, p. 117-124.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

allons étudier l'actualisation de la chaîne sémantique qui relie la captive à la nation (Semilla Durán, 2010) afin de comprendre comment évolue cette re-sémantisation dans la littérature du XIX^e siècle jusqu'aux romans de notre corpus.

La captive naît en même temps que le désert dans la littérature de la génération de 37 (Echeverría, Sarmiento, Mármol, Alberdí) qui compose un imaginaire prenant ses sources dans le romantisme européen et les récits des voyageurs anglais dans le Río de La Plata dans les années 1820. Alejandra Larea s'interroge sur la généalogie de l'analogie entre la captive et le désert qui débouche sur le poème fondateur d'Esteban Echeverría et retrace donc une filiation littéraire qui mène à « La Cautiva » (Larea, 2016)[280]. Les traits de María, l'héroïne romantique, sont déjà esquissés dans ceux d'*Elvira o la novia del Plata* (1832) du même auteur. Autour de son personnage féminin, ce dernier file la métaphore de « la fleur du désert » soumise aux intempéries et au temps. De fleur exaltant les sens de son amant à fleur fanée, Elvira est la promise de Lisardo qui l'idolâtre et la rêve, tour à tour divine et vivante – « *hermosa como flor del desierto* », puis spectrale et fantasmatique, morte dans ses bras. La mort fige Elvira dans la blancheur de sa virginité non consommée[281]. Selon, Laera, c'est la lecture d'*Atala* de René de Chateaubriand (1801) qui inspire l'héroïne romantique d'Echeverría. Atala est la jeune captive créole qui s'enfuit avec son amant indien Charcas dans la forêt mais se suicide avant de succomber à la chair en fidélité au vœu de chasteté qu'elle avait prononcé à sa mère[282]. L'auteur actualise à la fois le mythe de Lucía Miranda et l'Atala de Chateaubriand dans le « désert » argentin en créant une héroïne féminine entre civilisation et barbarie qui incarne la lutte et le sacrifice pour sauvegarder les valeurs chrétiennes de la nation en construction : la chasteté, le dévouement radical à l'époux. Comme le désert est une construction fictive qui invente un territoire vide où construire une nation (niant donc toutes les vies qui le peuplent et tous les viols qu'impliquent son peuplement), la captive est la création littéraire incarnant le corps sacrifié pour sauver les valeurs chrétiennes, autrement dit, le corps spectral qui erre dans le désert lui-même simulacre, et que le sacrifice rend sacré, l'expiant de tous les viols de la chair. Le poème d'Echeverría raconte l'histoire de la fuite de deux captifs d'une tribu indienne : María (créole) libère son époux blessé Brian après avoir poignardé l'indien. Ils s'enfuient tous deux dans le

[280] LAREA Alejandra, « La mujer en el desierto. Esteban Echeverría y las lecturas nacionales del romanticismo francés », *Cuadernos de literatura*, n° 39, 2016, p. 149-164.
[281] Esteban Echeverría explore la spectralité d'une autre figure féminine : celle de la mère dans *Cartas a un amigo* (1850) qui raconte le récit initiatique et chiasmique du narrateur qui commence avec la perte de la mère et termine avec la rencontre d'une femme vertueuse.
[282] René de CHATEAUBRIAND, *Atala*, 1801.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

désert et sont confrontés à plusieurs obstacles que María affronte, inspirée par le dévouement envers son époux mourant : elle le soigne dans l'écrin de verdure protecteur du « *Pajonal* » (chapitre 5), elle le porte pour traverser la rivière au moment où se déclare un incendie dans la prairie (chapitre 7), elle fait fuir le tigre en brandissant face à lui son couteau (chapitre 8). Malgré tout, son époux succombe (chapitre 8) et elle erre dans le désert jusqu'à ce qu'elle meure en apprenant par deux soldats que son fils est mort égorgé par les indiens (chapitre 9). L'épilogue nous apprend qu'à l'endroit où elle est morte, s'érige une croix et un ombú, deux métaphores de María, deux symboles de la nouvelle nation en construction : la croix chrétienne et l'arbre national qui protège du vent et du soleil ; à l'image de la Vierge María et de son dévouement maternel qui porte son époux jusqu'à sa mort dans une posture de Pieta qui la relie symboliquement à son nom de baptême. Les résurgences de la figure mariale et du sacrifice sont nombreuses dans les romans de Gabriela Cabezón Cámara et nous verrons que leur transgression institue de nouveaux types de communautés habitées par des valeurs et des corporalités alternatives qui s'opposent justement à la chasteté et à l'union maritale hétérosexuelle et célèbrent la chair et les festins orgiaques du type de ceux que condamnent Echeverría qui décrit les indiens festoyant comme des sauvages (voir chapitre 6).

Nous pourrions être surpris par ce qui de prime abord semble un paradoxe : le titre du poème fondateur renvoie à María qui pour autant est l'héroïne qui libère le véritable captif : Brian, son aimé. Comment expliquer ce qui ressemble à un paradoxe ? C'est peut-être dans cette disjonction apparente que s'expliquent les enjeux de l'allégorisation féminine. En effet, Echeverría s'est inspiré du personnage d'Atala de Chateaubriand qui illustre bien les mutations de la figure féminine dans la littérature romantique post-révolution française vers sa désincarnation dans l'opération d'allégorisation par laquelle elle sacrifie héroïquement la chair à la chasteté. Atala viendrait juguler le pouvoir et l'énergie féminine – souvent des classes inférieures – qui émerge dans l'espace public au cours de la période révolutionnaire en la neutralisant ou l'exorcisant dans l'ordre symbolique (Schor, 2005 : 30) : elle choisit – comme la Virginie de Bernardin de Saint-Pierre (1778) – de se sacrifier plutôt que d'attenter à sa pudeur ou à sa chasteté. Ce sacrifice final culmine le processus d'héroïsation et de mythification de la figure féminine : apparition blanche, lumière, pure, libératrice, spectrale, mythique, telle l'allégorie guidant le peuple dont la nation a besoin pour se construire. Comme en France pendant la Révolution, l'émergence des femmes (anarchistes, socialistes, ou non politisées) dans l'espace public en Argentine au moment de la révolution de mai et

dans les années de constitution de la nation qui suivent[283] est vécue comme une menace à l'ordre que les hommes d'État tentent de conjurer dans la littérature par ce processus de désincarnation allégorique. Nous verrons comment les autrices de notre corpus renversent cette désincarnation allégorique en célébrant les potentialités formelles et politiques de la chair des personnages féminins de leurs romans.

Héroïne romantique par excellence, la représentation de la captive évolue vers un autre type de captivité : la domestication. L'analogie entre l'animal (le cheval, le bétail) et la femme, les deux proies des conquêtes (Castro, Juroietzky, Audran, Bianchi, 2019)[284], se déplace de leur fonction de butin de guerre à une fonction qui s'inscrit dans la modernisation du pays : division des terres en parcelles aux mains d'*Estancieros* ; création de cellules familiales bourgeoises comme unités basiques de la nation. Du romantisme en quête de héros et d'un récit national fondateur, la littérature devient scientifique et morale, via le naturalisme positiviste qui se pratique dans la période de modernisation nationale (génération de 80 et suivante). La figuration de La Femme Captive évolue vers celle de la femme « *ángel del hogar* » et voit se déplacer et se domestiquer ses attributs d'héroïne – le couteau passe de libérateur à domestique ; l'espace se déplace du désert au foyer. En effet, au moment de la consolidation nationale, suite à la conquête du désert, la littérature raconte la double domestication : des femmes et des pampas. La littérature devient alors un dispositif de domestication morale dans une période de l'histoire où affluent des immigrant·es d'Europe, et notamment de nombreuses femmes célibataires, pour certain·es pétri·es d'idées anarchistes, féministes. La littérature capture de nouveau les femmes dans une dichotomie où elles sont représentées soit comme des Femmes Fatales et des prostituées dangereuses, soit des Femmes Domestiquées, gardiennes des valeurs et des comportements « modernes » et « civilisés ». L'héroïsme des femmes tient désormais à leur rigueur morale et leur capacité à faire de leur foyer une forteresse contre la barbarie, qui étaient déjà développées dans le roman *Amalia*, de José Mármol[285]. En effet, dans cette œuvre pamphlétaire contre le régime de Rosas « *Mármol recurre a mitos liberales de femineidad para articular su ataque al Estado* » (Masiello, 1997:

[283] À ce propos, voir chapitre 5 et 6 (Masiello) : sur la participation des femmes à la construction de la nation (littéraire et politique).
[284] A propos des analogies entre les femmes et les chevaux, lire CASTRO Marcela et JUROVIETZKY Silvia, « Fronteras, mujeres y caballos », in FLETCHER Lea (comp.), *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Feminaria editora, 1994 ; AUDRAN Marie et BIANCHI Paula, « Muje/res », communication lue en attente de publication lors du I Encuentro de Pensamiento sobre la animalidad, UBA, 2019.
[285] MÁRMOL José, *Amalia*, (1851-1855).



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

43)[286]. Dans la guerre qui oppose les unitaires aux fédéraux, Amalia figure la femme-forteresse qui offre dans sa maison un refuge pour les unitaires, qui les protège de la barbarie des fédéraux et assure leur honneur. La femme est encore une fois le sujet et l'héroïne d'une œuvre fondatrice dans laquelle sa fonction et ses valeurs sont circonscrites au dispositif idéologique patriarcal de la na[rra]tion. En effet, Amalia est un « *ángel del hogar* » : gardienne du foyer et de la vertu ; un fort dans la barbarie de Rosas. Le modèle de la famille et la matrice du couple comprenant la fidélité à l'époux sont présentés comme des remparts à la barbarie.

Cette Femme-Forteresse devient le paradigme sémantique d'une double idéologie que sous-tend la na[rra]tion argentine : « *una doble ideología complementaria: por un lado una ideología nacional-estatal y por otro, una ideología familiar patriarcal* » (Torres, 1995: 3)[287] et qui est subverti dans de nombreux romans de Fernanda García Lao et notamment dans *Fuera de jaula* où Aurora, égorgée par un vinyle qui lui tranche la gorge alors qu'elle chante en famille l'hymne au drapeau, contemple depuis la mort l'articulation monstrueuse de son foyer comme miniature patriotique et patriarcale dans laquelle elle était prisonnière.

Donner le protagonisme à des figures de femmes héroïques qui résistent à la barbarie, défendent et conservent les valeurs prônées par les « pères fondateurs » est partie prenante des dispositifs de construction d'un corps national argentin homogène dans lequel les femmes ont une fonction assignée : reproduction et conservation des citoyens, des valeurs dans le cadre du foyer, autrement dit dans le cadre privé. Il nous semble que c'est depuis ce paradoxe d'exclusion inclusive entre sujet de la narration/du discours et objet de la nation que l'on peut lire une généalogie du corps féminin argentin. La figure de la Captive est donc fondatrice en ce qu'elle inaugure la disjonction entre fiction et réalité à l'origine d'une littérature canonique qui se fonde sur des omissions et capture le réel. Dès le mythe de Lucía Miranda, la femme est à la fois l'héroïne et la captive, médiatrice des valeurs chrétiennes coincée entre civilisation et barbarie. Ainsi, nation et narration évoluent de pair et déplacent les représentations des femmes en fonction des enjeux politiques. Et à ce titre, la figure mythifiée d'Eva Perón semble concentrer la cristallisation de tous ces dispositifs d'analogie entre le corps des femmes et la nation.

---

[286] MASIELLO Francine, *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1997, p. 43.
[287] TORRES María Inés de, *¿La nación tiene cara de mujer? Mujeres y nación en el imaginario letrado siglo XIX.* Montevideo, Arca, 1995.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

En effet, le corps d'Eva Duarte Perón cristallise les dichotomies dans lesquelles sont prises les femmes dans les représentations : entre sujet et objet, entre le mythe et la chair ; entre la captive et l'héroïne ; entre le corps et le territoire. La littérature et le cinéma n'ont cessé d'allégoriser le corps vivant puis le cadavre de la première dame (1946-1952)[288] à partir de plusieurs rhétoriques qui convergent dans la figure paradoxale de la femme-nation (Grinberg Pla, 2013)[289]. Ainsi, dans une rhétorique mystico-religieuse, elle incarne tour à tour la martyre – « *Santa Evita* » – qui se sacrifie[290] pour le bien de la nation ; la sainte – « *Jefa espiritual de la Nación* »[291] – qui sauve la nation ; la mère – « *Hada buena de la Argentina* »[292] – qui alimente et soigne la nation ; dans une rhétorique séculaire, elle est la « *puta* » ou la « *yegua* » des métaphores équines du tango qui contamine le roman policier et le roman noir ; elle apparaît dans une rhétorique révolutionnaire qui la représente de manière romantique comme une femme fervente et politique ; et enfin dans une rhétorique du conte de fée, elle incarne, à l'image de Blanche-Neige et de Cendrillon, un objet passif promis à la résurrection par le pouvoir d'un homme. Ajoutons que le corps mort – le cadavre – d'Eva s'inscrit dans la nécrologie du corps féminin argentin relevant des « *secuestros de mujeres* ». En effet, son cadavre est victime d'un itinéraire macabre d'expropriations et d'appropriations politiques et clandestines[293]. L'itinéraire de cette appropriation et instrumentalisation

[288] Eva Perón se marie en 1945 avec Juan Domingo Perón (président entre 1946 et 1955 qui favorise la classe ouvrière et la justice sociale tout en s'attirant les haines des entrepreneurs et de toute une partie de la population de classes aisées et moyennes) et devient la première dame lorsque ce dernier accède à la charge de président de la nation. Elle fut aussi présidente du parti péroniste féministe entre 1949 et 1952 et de la fondation Eva Perón qui développe une large action sociale envers les secteurs les plus démunis (construction d'hôpitaux, d'écoles, diffusion du sport et des colonies de vacances pour les enfants, etc.) entre 1948 et 1952, année où on la déclare « *Jefa Espiritual de la Nación* » peu avant de mourir d'un cancer de l'utérus à 33 ans.

[289] « *Narrar a Eva Perón permite escribir sobre la Argentina en uno de los puntos más álgidos del debate civilización o barbarie iniciado por Domingo Sarmiento con la publicación, en 1845, de Civilización y barbarie: vida de Juan Facundo Quiroga. Así, el cuerpo/corpus de Eva Perón se constituye en un espacio privilegiado en el cual debatir la identidad nacional, en una escritura dentro de la que se desdibujan los límites entre su cuerpo y el cuerpo de la nación. De este modo podría decirse junto con Foucault (1970) y Butler (2005) que el cuerpo (de Eva Perón) funciona textualmente como superficie y escenario en el cual se inscribe la historia (argentina) entendida como suceder y escritura* » in GRINBERG PLA, Eva Perón: cuerpo-género-nación: estudio crítico de sus representaciones en la literatura, el cine y el discurso académico desde 1951 hasta la actualidad, Édition : Universidad nacional de Costa Rica, 2013.

[290] Cette idée de sacrifice est portée par le fait qu'Eva Perón nie sa maladie (elle est atteinte d'un cancer) pour continuer à mener son combat social.

[291] Le congrès national lui décerne le titre de « *Jefa Espiritual de la Nación* » le 7 mai 1952, le jour de ses 33 ans.

[292] L'image de « *Hada buena* » vient notamment de son rôle important au Ministerio del Desarrollo Social et dans la Fundación Eva Perón, l'image de la Evita proche du peuple et des enfants du peuple.

[293] En effet, après avoir été exposé durant quinze jours de veille mortuaire, le cercueil où se trouve le cadavre d'Eva Perón est conservé dans les locaux de la CGT où Pedro Ara, médecin, l'embaume dans le secret. Cet embaumement est à l'origine d'une polémique car c'est Perón qui l'a décidé contre la volonté de la famille d'Eva. Le 22 novembre 1955, un commando de la *Revolución Libertadora* dirigé par le lieutenant Koening dérobe le cadavre. S'en suit un itinéraire macabre : le cadavre est conservé secrètement dans une camionnette



Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.
Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin

politiques et idéologiques du cadavre d'Eva Perón fait l'objet de nombreux récits qui soulignent encore et encore le lien entre littérature canonique et la chair passive – *res* pública – des femmes, très vite associée à la viande ; et montre combien le rapt du corps féminin revient inlassablement dans la littérature argentine, comme une nouvelle variation dans la constante de la figure fondatrice et traumatique de la captive (voir chapitre 5).

> Así, los relatos que narran parcial o totalmente el peregrinaje de su cadáver – Fresán ,1991; ciertas partes de Martínez, 1995; Walsh, 1965 – proponen alegorías del devenir incierto de la nación a manos de los militares. En estas escrituras, poseer el cuerpo significa no solo controlar o domesticar a la figura histórica, sino también apropiarse del legado del peronismo y con él del destino de toda la nación, cuya cifra sobreescribe el cadáver. Eva Perón, que en Santa Evita se resiste a ser solo un cuerpo inerte, en los relatos de Fresán y Walsh y en las memorias de Ara (1974) es botín de guerra a merced de una mirada heterosexual masculina que proyecta sus fantasías de redención, dominio o placer, en un discurso ambiguo que no distingue entre lo privado y lo público, lo personal y lo nacional (Pla, 407)[294].

Les innombrables versions d'Eva Perón dans la littérature en font la figure qui cristallise tous les paradoxes de la captive comme allégorie de la femme-nation. Si captive, dissimulée ou enterrée soit-elle, elle ne cesse de survivre et de s'actualiser dans le corps social et dans la littérature argentine fidèle à sa déclaration « *volveré y seré millones* » que ce soit dans les manifestations féministes actuelles ou dans notre corpus où l'on peut en lire des résurgences dans le personnage d'Aurora, la femme du colonel Domingo qui revient de la

---

pendant plusieurs mois, il est clandestinement enseveli (« *operación traslado* ») puis transporté en Italie (1957) sous les ordres d'Aramburu au pouvoir et enterré à Milan sous le faux nom de María Maggis de Magistris. Il est transféré en 1971 à Madrid où Perón est en exil. En 1974, Isabel Perón le fait rapatrier afin de l'ensevelir dans un mausolée à Olivos avec le corps de Perón (projet de « *altar de la Patria* »). Enfin la junte militaire au pouvoir le remet en 1976 à sa famille qui le fait enterrer dans le caveau familial dans le cimetière de Recoleta, à Buenos Aires.

[294] GRINBERG PLÁ Valeria, *Eva Perón: cuerpo, género y nación*, Costa Rica, Editorial UCR, 2013, p. 407. Au sujet de l'écriture des pérégrinations du corps d'Eva Perón dans la littérature argentine : *Eva Perón*, pièce de Copi (1969) où Eva Perón est interprétée par un travesti incarnant une femme violente et manipulatrice usant et abusant de son cancer, qui poignarde son infirmière avant de s'échapper laissant un cadavre déguisé à sa place ; « El simulacro » (1953) de Borges est une parodie de la veillée funèbre d'Evita qui vient souligner le caractère simulacre de la politique argentine ; Néstor Perlongher écrit la nouvelle neobarrosa « Evita vive » en 1975 dans laquelle Evita descend du ciel pour revenir protéger les « *descamisados* » drogués, prostitués en cohabitant avec eux ; David Viñas écrit *La señora muerta* (1963) autour de la suspension du temps dans le moment historique de la veillée funèbre d'Evita ; la nouvelle « Ella » de Juan Carlos Onetti (1953) qui raconte aussi les impressionnantes processions funèbres venant voir son cadavre ; « Esa mujer » de Rodolfo Walsh (1965) qui ne dit pas le nom d'Evita mais interroge la réification de ce cadavre devenu objet de désir ; Rodrigo Fresán écrit en 1991 « El único privilegiado » où le cadavre sert à l'initiation sexuelle d'un adolescent de classe aisée ; *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez tisse des liens intertextuels avec la nouvelle de Rodolfo Walsh en recréant l'intrigue d'un journaliste qui cherche à savoir où se trouve le cadavre et raconte toutes les péripéties et pérégrinations du corps mort d'Evita captif des projets et intérêts politiques de chacuns ; en 2012, Daniel Guebel réunit nouvelles et pièce de théâtre autour du péronisme dans un livre intitulé *La carne de Evita*. Le mythe d'Evita inspire une création littéraire insatiable où se questionnent les liens entre le corps des femmes et le pouvoir.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

mort pour observer les gesticulations de sa famille, dans *Fuera de jaula* de Fernanda García Lao ; dans le personnage de Cleo, la sainte travesti, mère des *pibes* et des *villeros*, dans *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara ; ou encore dans l'itinéraire morbide du corps de Beya, dystopique Belle-au-bois-dormant de la même autrice (voir chapitre 5).

b. Fonctions et enjeux de la figure de la captive dans la littérature canonique

Pour mesurer les enjeux littéraires et politiques de ces reconfigurations contemporaines de la captive, nous proposons de revenir dans les lignes qui suivent sur les fonctions et enjeux de cette figure dans la littérature canonique. Il nous semble qu'elle participe du dispositif de conjuration de la chair par l'esprit (Viñas, 1964), de dichotomisation de la subjectivité qui traverse toute la construction et la modernisation nationale et qui constitue une mythologie depuis laquelle se conjuguent les idéologies de la conquête et du patriarcat. Ainsi, nous distinguons trois fonctions : la légitimation de la conquête ; la négation des viols fondateurs et la domestication des femmes. Ces trois fonctions s'inscrivent dans l'articulation entre le corps des femmes, l'écriture/la littérature et le territoire que la NNA s'attache à dénaturaliser (voir chapitre 6).

La fiction de la captive se construit donc depuis la dichotomie entre un nous et les autres qui existe déjà depuis la conquête dans le mythe de Lucía Miranda où la captive chrétienne est victime des indiens sauvages de la forêt du nord de l'Argentine – les *timbués* – ;puis formulée par la dichotomie « civilisation ou barbarie » au XIX^e^ siècle où la captive est victime des indiens barbares du « désert » argentin. Soulignons que le poème « La Cautiva » d'Esteban Echeverría a été publié en 1837, deux ans après le début du projet d'édition argentine de *La Argentina* de Díaz Guzmán[295] où figure le mythe de Lucía Miranda. Cette proximité temporelle nourrit l'hypothèse de la réutilisation de ce mythe à des fins politiques de légitimation de la construction nationale par la « pacification du désert »[296] – terminologie qui masque le génocide indien – qui prend vigueur dans ces années. Dans les deux cas il s'agit du récit de la rencontre et de la cohabitation avec l'Autre, le barbare. Les peuples originaires y sont représentés sous les traits du barbare : dans le mythe de Lucía Miranda, Siripo et Mangora sont présentés comme des êtres pulsionnels incontrôlables ; dans le poème « La

[295] Édition de Pedro de Ángelis, 1835-1839.
[296] Formule employée par les tenants de la « *conquista del desierto* » qui s'appuie sur l'idée que le désert est un espace sauvage habité par des barbares, autrement dit, un espace à civiliser, à pacifier. La formule fait donc partie du dispositif rhétorique et idéologique dans la continuité de la dichotomie civilisation ou barbarie.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Cautiva », Echeverría représente les indiens dans le deuxième chapitre intitulé « *El festín* » comme un groupe de sauvages s'adonnant à une fête sanglante nocturne où se mêlent le sang, la boisson et la dévoration. Parmi ces sauvages, la figure de la captive trace un contrepoint qui annonce la future formulation dichotomique « civilisation ou barbarie » de Sarmiento (1845) où la qualification de barbare se déplace pour inclure les *gauchos*, les fédéraux, et qui légitime dès lors l'entreprise de conquête. À la suite de Francine Masiello, nous voyons combien le corps des femmes est placé « entre civilisation et barbarie » (Masiello, 1992), au cœur d'un trafic de représentations et participe donc d'un dispositif idéologique de légitimation de l'entreprise de conquête coloniale puis nationale.

La fonction de la captive dans la narration ne s'arrête pas à cet enjeu de légitimation. En effet, ce dernier va de pair avec un dispositif de négation : quand bien même la barbarie de l'indien envers la captive légitimerait la conquête, la construction de la nation ne pourrait se baser sur un récit dont la figure centrale et, qui plus est, allégorie de la nation, serait une femme souillée par l'indien. En effet, le viol est un crime qui souille autant sa victime que son bourreau (Vigarello, 1998)[297]. Ainsi, la captive sacrifie sa vie pour préserver sa chasteté et maintient alors le corps des captives dans une dimension sacrée qui conjure le viol. L'ordre symbolique désincarne ces femmes et neutralise la violence des réalités charnelles. Ainsi, dans le poème « La Cautiva », après avoir poignardé l'indien, María sort des *toldos* immaculée portant son mari mourant après l'avoir libéré et avant de mourir dans le désert en héroïne virginale. Cette nature immaculée prêtée à la victime, par laquelle elle devient d'une certaine manière héroïne ayant réussi à garder intacte l'intégrité de son corps, constitue une négation du viol fondateur de l'Argentine. La littérature canonique se construit alors sur une double négation : la négation du viol des captives indiennes, la négation du viol des captives blanches ; et donc la négation du métissage originel sur lequel se construit la nation.

> La mujer blanca secuestrada y sometida existe desde la Colonia temprana, pero solo se la alude de costado a través de improbables relatos, resumidos en la leyenda de la española cuya belleza le depara un fin trágico entre los indios. La leyenda de Lucía Miranda – en definitiva, la del sometimiento y la cohabitación con el Otro – es incómoda: en la Argentina no solo el origen mestizo se ha diluido, enterrado, bajo capas de versiones, producciones literarias y masas de inmigrantes europeos, sino que la Cultura tiende a omitir estas violaciones fundacionales: como si el contacto con el Otro hubiera sido ocasional, poco significativo y no fundante. El problema de la ausencia de representación de las cautivas, obedece a una práctica de negaciones y silencios que ha

[297] Voir VIGARELLO Georges, *Histoire du viol du XVI^e^ au XX^e^ siècle*, Paris, Seuil, 1998.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

tenido consecuencias asombrosas para toda forma de heterogeneidad en la Argentina (Rotker, 1997: 116)[298].

Les textes qui participent de la construction du mythe de la captive sont traversés par des traits archétypaux que Marian Durán appelle très justement une « *recurrencia de ciertos huecos o agujeros de la narración* » (Durán, 2010 : 3)[299] qui construisent le dispositif littéraire de ces négations des viols des captives : le récit de la rencontre sexuelle entre l'indien et la captive n'est pas raconté, souvent elle « *pierde la razón* » ou « *pierde el sentido* » au moment fatidique de l'acte sexuel ; le retour à la civilisation et le destin de la femme post-*cautiva* n'existent pas, dans le cas du poème d'Echeverría elle meurt avant; la filiation de la captive est omise, on sait que María perd un enfant mais ce dernier n'est jamais représenté, pas plus que l'enfant massacré par l'indien de la captive que rencontre Martín Fierro dans *La vuelta*. Si « *la literatura argentina emerge alrededor de una metáfora mayor: la violación* » et «*alguien se hace escritor para no ser América, para conjurar ese espíritu excesivamente carnoso y material* » (Viñas, 1964), ainsi, cette « textualisation du corps » (Ostrov, 2004) de la captive serait une façon de dénoncer et de conjurer la « *violencia de la carne sobre el espíritu* » à l'origine de toutes les entreprises de la construction nationale : de la conquête à la « pacification du désert » dans la construction nationale argentine et au métissage sur lequel se base le peuplement de l'Argentine.

La captive est-elle donc victime ou héroïne, objet ou sujet ? Et précisons : de la nation ou de la littérature, de l'histoire ou de l'Histoire ? C'est bien dans ces dernières questions que l'on peut détecter la faille sur laquelle est fondée la nation comme narration qui invente et omet le réel simultanément. Est-elle condamnée à errer dans ces « *huecos o agujeros* » (Durán, *op. cit.*), ou dans ces fictions canoniques qui la travestissent, la figent, l'instrumentalisent, l'enferment ? Les figures de captives hantent notre corpus qui s'attache à les arracher de l'oubli et de leurs représentations figées. Cette opération de réécriture critique de la figure féminine fondatrice s'inscrit dans une tradition littéraire nationale et constitue l'une des « *constantes con variaciones* » (Viñas) que la littérature ne cesse d'actualiser pour

[298] ROTKER Susana, « Lucía Miranda: negación y violencia del origen », *Revista iberoamericana*, vol. LXIII, núms 179-179, enero-junio 1997, p. 115-127.

[299] SEMILLA DURÁN María A., « Variaciones y recurrencias: el eterno retorno del mito de la cautiva en la literatura argentina », *Réécritures I. Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine*, Milagros EZQUERRO et Eduardo RAMOS IZQUIERDO (dir.), Julien ROGER (ed.), n° 4, Université Paris-Sorbonne, 2010, [http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal4/sal4.htm] ; voir aussi VILLANUEVA Graciela, DURÁN María A. « El mito de la Cautiva: desplazamientos y proyecciones en la literatura contemporánea argentina. » *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, n° 10, 2014.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

mettre au jour ces paradoxes traumatiques et les enjeux de la textualisation du corps des femmes depuis les origines.

c. Actualisation de la figure de la captive dans la littérature argentine

En étudiant l'évolution de l'analogie entre la femme et le territoire (Laera, 2016), on comprend les enjeux qui se tissent dans le lien entre la littérature et la nation : les fictions de femmes évoluent vers une domestication conjointe de la femme et du territoire. Le désert est conquis et fragmenté en propriétés clôturées, les femmes, propriétés des hommes, sont circonscrites au foyer. Si Alejandra Larea analyse la généalogie de cette analogie chez Echeverría, Marián Durán en étudie l'actualisation procédant à l'exercice critique des « *constantes con variaciones* » de David Viñas pour étudier la récurrence et les variations de la figure de la captive de la littérature de la génération de 37 jusqu'à la fin du XX^e^-début du XXI^e^ siècle (Durán, 2010)[300]. Ce parcours critique permet de saisir les inflexions dans la représentation des captives allant de leur désincarnation dans le règne de l'allégorie et du symbolique ainsi que de la paralysie de leur destin assigné au désert (romantisme) à la progressive singularisation, carnavalisation et protagonisme des captives soulevant la question du choix du désert ; vers leur sexualisation et la prise en compte du désir dans la littérature des années 2000.

Ainsi, Marián Durán, de la María de Echeverría, passe aux textes de Borges qui s'empare du motif de la captive dans « El cautivo » (*El hacedor*, 1960) et dans « Historia del guerrero y la cautiva » (*El Aleph*, 1949). Dans ces textes, Borges procède à deux inversions et déplacements majeurs : la captive est un captif ; la captive choisit de vivre parmi les indiens. Ainsi, dans « El cautivo », le petit garçon de Junín ou Tapalqué enlevé par le *malón* est retrouvé plusieurs années plus tard par un soldat qui le ramène chez ses parents mais ce dernier, malgré ses yeux restés bleus, ne parle plus sa langue natale, peine à se réadapter aux murs de la maison et s'enfuit pour regagner le désert. Le motif des yeux bleus est important et s'inscrivait déjà dans la nouvelle antérieure complétant le portrait de cette « *india rubia* » dont Borges nous raconte la rencontre avec sa grand-mère anglaise. Cette dernière exhorte sa compatriote à revenir à la civilisation, elle lui propose sa protection et son toit mais l'autre refuse et retourne aux *toldos*. Cette captive anglaise est la figuration de « *la mujer europea que opta por el desierto* » nous dit Borges. À partir de ces deux nouvelles, le motif de la

[300] SEMILLA DURÁN María, *op. cit*.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

captive confondue avec une indienne aux yeux bleus et à la chevelure blonde renverse – « *da vuelta*[301] » – la version canonique de la captive et crée une disjonction qui met à mal la dichotomie entre civilisation et barbarie. Borges inverse et questionne la dichotomie ainsi que l'artificialité de la représentation figée de la captive dans la littérature nationale. Ainsi, la « *india rubia* » apparaît comme un personnage tout à fait baroque si on l'envisage en contrepoint de la version canonique de la captive dont la blancheur et la spectralité se détachent nettement de la horde de sauvages aux cheveux noirs, à la peau foncée et aux chairs tendues, alors même qu'elle est produite par l'Histoire. Borges montre alors que la fiction du désert et de la frontière génère un réalisme baroque. Gabriela Cabezón Cámara investit ce paradoxe en construisant son personnage contemporain de Gabi qui devient la « *negra rubia* » suite à la transplantation du visage de son amante milliardaire suissesse à la place de sa peau brûlée. En effet, Gabi survit à son auto-immole pour résister à l'expulsion policière du squat d'artistes où elle passait une soirée. La « *negra rubia* » devient une œuvre d'art exposée à la Biennale de Venise incarnant une disjonction politique et historique arbitraire. Le couple que composent Gabi, la *negra* argentine, et Helena, la *rubia* européenne, en annonce un autre : celui de la china Iron, une autre *negra* des pampas et Liz, l'anglaise, qui part à la découverte du désert (voir chapitre 6). Entre la « *india rubia* » de Borges et « *la negra rubia* » de Gabriela Cabezón Cámara, César Aira invente *Ema la cautiva*, une captive aux traits négroïdes mais perçue comme blanche par tous. L'auteur, dans un geste néobaroque, dans le sillage de Borges, figure la disjonction entre la représentation canonique et la réalité dans son personnage de captive pour en faire saillir l'artificialité. Il met sens dessus dessous les motifs originaires fondateurs qui entourent le mythe de la captive – le désert devient un mirage ; la scène du « *malón* » devient une scène de théâtre ; c'est le blanc qui capture la captive et la viole, et bien que les indiens la capturent par la suite, c'est avec respect qu'ils la traitent –. Dans *La lengua del malón* de Guillermo Saccomano (2005) c'est sur la captivité des femmes dans le mariage et dans l'hétérosexualité que se fonde la réécriture du mythe de la captive. La frontière est celle des normes et il s'agit pour les personnages de captives de libérer leur désir hors du mariage et de sortir de la « civilisation » patriarcale. Nous entrevoyons là une ligne depuis laquelle penser la réécriture de la captive « *enjaulada* » chez Fernanda García Lao dans *Fuera de la jaula*. Leopoldo Brizuela, quant à lui, renverse la relation entre l'indien et la

[301] L'idée de « *dar vuelta* » est centrale dans le processus de création de l'auteur César Aira qui s'inspire de ces retournements à la Borges. À ce propos, voir CONTRERAS Sandra, *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002.Nous envisagerons l'idée de « *dar vuelta* » en parallèle avec le processus de « *vuelta* » des corp[u]s dans la Nueva Narrativa Argentina : autrement dit, le retournement et le retour des corps textuels et physiques comme deux processus de carnavalisation transgressifs (voir chapitre 6).



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

captive dans *El placer de la cautiva* (2000) : la captive est celle qui « captive » le regard et le désir de l'indien et c'est elle qui d'une certaine façon le poursuit. C'est elle qui détient les rênes de sa trajectoire et se déplace à cheval dans le désert ruinant donc le lien canonique entre la femme et le cheval (Castro, Jurovietsky, 1994). Si les deux titres renvoient à ce dont est privée la captive, à savoir la langue (la voix) et le plaisir (le désir), chaque femme en entreprend une reconquête tout comme, plus tard, les captives de Gabriela Cabezón Cámara – Beya qui se réapproprie sa force et son désir pour se venger et sortir du bordel où elle est enfermée ; la china qui découvre le plaisir et le langage – ; de Fernanda García Lao – Eusebia qui écrit un traité sur l'errance et s'enfuit de l'hôtel familial El Ancla ; les captives du « *proyecto vacuna* » et notamment « *Trece* » qui résiste en affirmant sans cesse son désir – ; d'Ariana Harwicz – toutes ses personnages sans noms qui se parlent à elles-mêmes dans des monologues compulsifs rythmés par le désir, la décharge et la fuite –. Avant la publication des romans de notre corpus, Pedro Mairal actualise aussi le mythe de la captive dans *El año del desierto* (2005) qui raconte la peur de l'avancée du désert dans la crise de 2001. Il reprend le nom de « La Cautiva » d'Echeverría en appelant son héroïne María qui trouve refuge chez les indiens et tombe amoureuse de l'indien avec qui elle a un enfant métis, proposant ainsi une version où la filiation de la captive existe. Si ces versions occupent les vides laissés par les dénis de l'Histoire : les viols à la base du métissage, le désir et la voix des femmes dans le désert, leurs captives n'en restent pas moins mutilées de quelque chose.

> En cuanto al destino de las últimas dos cautivas [María de Mairal et Rosario de Brizuela], el efecto de « eco » con la de Saccomano es claro: ambas son también mutiladas: los pies desollados de Rosario, la herida en la pierna de la María de Mairal. Ambas están pues impedidas o disminuidas en su capacidad para el andar, para el *desplazamiento* (¿cuestionamiento de la metáfora inicial?) y la última ha sufrido también de una mudez que ha durado varios años antes de volver a hablar en una lengua…extranjera, mientras que la lengua natal sólo será recobrada gracias a la escritura. Las lenguas cortadas u olvidadas, las mutilaciones, las interrupciones de la filiación…etc. Si el cuerpo de la cautiva era, en el siglo XIX, la metáfora de la Patria, las distintas versiones de las cautivas contemporáneas permiten montar, con sus fragmentos de sentido, la metáfora de la Argentina del siglo XX, silenciada, torturada, martirizada, en la que los padres enterraban a sus hijos, asesinados por otra estirpe de bárbaros. Pero también una Argentina alerta a las reivindicaciones de género, resistente en la consolidación de la memoria, transgresora en el vaivén de sus fronteras ideológicas y en la relectura subversiva de los mitos de la Biblioteca Nacional. Viva, a pesar de las *interrupciones* y las cicatrices, en esa « trenza » que entrelaza el deseo por el Otro, la historia y la escritura en un cuerpo de mujer (Durán, 2010: 9).

De la Captive à la Monstre, nous nous demanderons quelle métaphore de l'Argentine du XXI^e^ siècle constituent les corps des personnages transféminins qui ne cessent de s'émanciper dans notre corpus.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

**Conclusion du chapitre**

La figure de la captive fait l'objet de nouvelles versions dans la littérature contemporaine dont María Semilla Durán a déjà rendu compte (2010, 2014)[302] et auxquelles nous pourrions ajouter les romans qui figurent dans notre corpus, *Le viste la cara a Dios*, *Las aventuras de la China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara, *Vagabundas*, *Fuera de la jaula*, *Nación Vacuna* de Fernanda García Lao. Elle est éminemment productive et son analyse transdiscursive, transhistorique et transesthétique en souligne l'opérativité critique et interrogatrice qui ne cesse de s'actualiser dans le temps. Ce chapitre ou « Avant-texte » prétendait ainsi revenir sur les configurations canoniques afin de saisir les enjeux de leurs actualisations contemporaines. Représenter la captive dans le contexte actuel devient un geste littéraire subversif en ce qu'il ouvre un réseau critique de représentations qui fait état de la textualisation et du trafic de représentations dans lequel se trouvent les corps féminins et qui présente un dispositif de dissémination de la littérature canonique. En effet, si la captive est une figure littéraire qui, dans le canon, conjure la chair en désincarnant les femmes par le processus d'allégorisation ; conjure le désir par le sacrifice pour préserver la chasteté et toutes les valeurs chrétiennes répressives qu'elle incarne dans son attitude ; associe le corps des femmes au territoire national à travers la métaphore organiciste ; contribue à la légitimation de la conquête et à la négation des viols fondateurs et de toute une autre lignée historique de captives (les captives indiennes et afro-argentines), nous verrons que la NNA perturbe cette textualisation esthétique et politique du corps des femmes. Si le glissement de la figure féminine de la Captive à celle du Monstre féminin est un geste récurrent dans notre corpus de romans contemporains de la NNA, ce geste est héritier d'une écriture de femmes en Argentine qui met en tension, en friction, ces deux figures – la civilisée et la barbare – et occupent l' « entre » depuis lequel elles proposent une « troisième position » pour penser le corps féminin et la communauté. Masiello étudie cette troisième position des écrivaines du XIX^e^ siècle dans la période de constitution de l'État-nation argentin depuis l'hypothèse d'une mutation des représentations de genre dans les contextes de transitions nationales. Au regard de notre constat de prolifération de monstres féminins dans la Nueva Narrativa Argentina sur lequel nous avons basé notre corpus, la partie suivante sera l'occasion d'éprouver la continuité de cette hypothèse dans le contexte contemporain. En effet, les autrices de notre

[302] Marian Durán, *op. cit*.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

corpus et les auteur·rices de la NNA en général font irruption dans le corpus des fondations et perturbent les fictions canoniques et notamment celles de femmes. Nous assistons au réveil des monstres féminins qui viennent tordre, déborder, combler, reconfigurer la textualisation canonique du corps des femmes et donc l'articulation entre la littérature, les femmes, les corps et la communauté.

Ainsi, de la littérature canonique à la Nueva Narrativa Argentina, comment se manifeste ce passage de la Captive aux Monstres, et que signifie ce réveil des monstres féminins ? Le chapitre suivant entend saisir les mutations des fictions *de* femmes dans la littérature contemporaine, nous entendons par là tant les fictions écrites par les femmes que les fictions dont les femmes sont les objets.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

## Chapitre 2 – LA NUEVA NARRATIVA ARGENTINA

Perturbations

**Le réveil des monstres dans la NNA : nouvelles visibilités, tensions et métamorphoses de l'ordre de genre**

### Introduction du chapitre

Dans sa traversée du miroir, la Alice de Lauretis prend conscience des technologies de la représentation des femmes. Le chapitre précédent a retracé les grandes lignes de la configuration de ces fictions canoniques en mettant au jour l'articulation entre le canon, le corps des femmes et le territoire qui préside à une « textualisation » de leur corps (Ostrov, 2004) entre civilisation et barbarie, entre la captive et la monstre, orientée vers la conjuration et la domestication de la chair, du corps, du désir et du pouvoir des femmes. Dans ce chapitre, nous partirons du constat de l'irruption des femmes dans le champ littéraire actuel (publication, édition, critique, académie), dans le canon et la tradition (réécritures, reconfigurations, appropriations, etc.), dans les textualités (personnages, subjectivités, corporalités féminines ou trans, mutantes). Dans le contexte où s'inscrivent les œuvres de notre corpus, d'une crise néolibérale à l'autre (de la crise de 2001 à la crise liée au macrisme) et traversé par un réveil féministe qui prend de l'ampleur notamment autour de certaines législations du gouvernement Kirchner jusqu'à se cristalliser dans une révolution des subjectivités en 2018 autour de la lutte pour la légalisation de l'avortement, nous verrons que cette irruption génère ou accompagne des mutations et des mises en tension dans le champ littéraire: le retour d'un débat sur « la littérature féminine ou féministe » ; les évolutions de la reconnaissance et de la visibilité du travail des femmes dans le domaine littéraire ; les tensions et reconfigurations dissidentes de la lecture de la tradition et du canon ; des lignes thématiques qui traitent les corporalités, subjectivités, identités sociales ou sexuelles dissidentes et la diversité ; une inflexion esthétique et politique dans le traitement du deuil et de la survie qu'engage les nouveaux protagonismes, la performativité disruptive, l'insurrection de la chair et la riposte affirmée des corporalités dans leur dynamiques émancipatoires et critiques.

Cette irruption qui conforme un passage de frontière – celle du miroir des regards canoniques (masculins) – accompagne et/ou traduit un déplacement de perception générationnelle qui, dans la Nueva Narrativa Argentina, est un déplacement de l'énonciation. De *se voir* (qui tient à la perception) à *se montrer* et *s'inventer* (qui tient à l'énonciation et la



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

représentation), la littérature récente est traversée par cette « révolution du voir » qui est une réappropriation critique et créative de la représentation par laquelle les femmes se montrent à partir d'une déconstruction des fictions canoniques de femmes et l'invention de nouvelles fictions de soi et de la communauté au-delà du genre, vers la diversité et la mutabilité. En effet, il est difficile, voire impossible, de revenir de l'autre côté du miroir, comme si de rien n'était. C'est d'ailleurs sûrement le cas de toutes les captives dont nous n'avons aucun témoignage si ce n'est celui de la lucide Fermina Zárate (Mansilla, 1870)[303] dont on comprend qu'elle est tout à fait consciente de ce qui se joue à la frontière, prise dans cette fiction entre civilisation et barbarie. Et c'est aussi tout ce que les jeunes adolescentes argentines nous disent dans ce contexte de révolution féministe (2015-2019) à travers lequel elles racontent le virage – dont elles assurent qu'il est impossible de revenir en arrière – que prend leur perception grâce auquel elles affirment « *me deconstruí* », « *me revolucioné* »[304]. Les déplacements et em-placements des femmes dans des représentations ne doivent pas nier le fait qu'ils génèrent en même temps des glissements de perception chez celles qui les subissent, autrement dit qu'il y a quelque chose d'actif qui construit une « troisième position » (Masiello, 1997), « *una mirada bizca* » (Domínguez, 1998) depuis les origines. Si dès les fondations de l'Argentine comme nation et narration de nombreuses femmes ont occupé cette « troisième position » dans les marges d'un corpus canonique masculin que la critique littéraire récupère depuis les années 1990, il semble que la NNA institue ce passage des femmes de l'autre côté, ce regard tordu, cette occupation de la frontière et de la marge comme sites depuis lesquels se réapproprier, déconstruire et inventer de nouvelles fictions de soi et de la communauté. Et c'est justement cette torsion et ce déplacement de la perception et de l'écriture qui configurent le site du monstre.

En commençant à former, en 2014, notre corpus d'autrices de la NNA à partir du constat de la récurrence des monstres féminins, nous avions l'intuition que quelque chose d'important s'y jouait. Depuis, et notamment autour de l'année 2017 où ces romans rencontrent le contexte de révolution féministe, ce corpus tend à être canonisé par la critique et le champ académique. Comment lire les mutations du champ littéraire et de la littérature qu'implique ce réveil des monstres féminins ? D'où viennent tous ces monstres et de quel

[303] MANSILLA Lucio V., *Una excursión a los indios ranqueles*, 1870. Lucio V. Mansilla, rapporte les paroles lucides et implacables de la captive Fermina Zárate qui lui répond, lorsque ce dernier lui demande si elle croit toujours en Dieu bien qu'elle soit captive, « *¿Y Qué culpa tiene de que me agarraran los indios? La culpa la tendrán los cristianos que no saben cuidar sus mujeres ni sus hijos* » (Mansilla, 1870: 172)

[304] Ces citations font partie d'une série d'entretiens que nous avons réalisés auprès de jeunes adolescentes en mai et juin 2018 dans le contexte de la mobilisation pour la légalisation de l'avortement.

pouvoir perturbateur et créateur est donc chargée leur irruption dans le canon et dans le champ littéraire ? Dans un premier temps nous ferons l'hypothèse d'un lien entre les mutations du champ littéraire liées au contexte politique et social et la prolifération de monstruosités dans la NNA ; puis nous mettrons au jour les tensions et les enjeux du débat qui survient avec cette nouvelle visibilisation/visibilité des autrices autour de la polémique concernant les catégorisations d'« écriture féminine» ; nous tenterons de composer une cartographie des métamorphoses qui traversent la NNA et notamment des nouvelles fictions de femmes qui font irruption dans le canon et perturbent les normes, vers un au-delà du genre ; enfin cet itinéraire à travers les mutations de la littérature récente nous amènera à en proposer une lecture générationnelle depuis le féminisme comme perspective esthétique et politique à partir de laquelle lire la NNA au-delà ou dans une continuité de l' « affliction » (Jitrik, 2018)[305].

### 2.1. Mutations du champ littéraire et prolifération de monstruosités. Une hypothèse

D'où émergent les monstres qui peuplent notre corpus et la littérature récente ? Comment expliquer cette irruption des monstres et en particulier, des monstres féminins ? Les lignes qui suivent proposent de formuler une hypothèse à partir de la lecture du contexte éditorial et politique, des œuvres publiées et de la critique littéraire qui s'attache à tenter de saisir cette littérature en devenir. Il n'est pas aisé voire impossible et illégitime d'émettre des conclusions et de systématiser ce qui se donne dans le présent sans le recul du temps.

Nous nous contenterons donc de parcourir les approches de la critique et les axes d'analyse qu'elle dégage pour proposer une hypothèse de lecture de la prolifération de monstruosités (torsions, débordements, mutations, perturbations) en lien avec les mutations du champ littérature. Nous lirons l'irruption des monstres en lien avec l'idée de survie de la littérature dans un contexte en crise où se pose la question de sa valeur, de son autonomie et de sa « fin » ; et dans un contexte post-dictature et féministe qui amène à penser l'écriture comme possible processus de survivance, de retour et de résistances des corporalités disparues, exclues ou assassinées. La figure du monstre émerge dans le croisement de ces deux lignes, nous semble-t-il, comme agent de survie (Audran, 2014)[306] via une dynamique de recherches d'alternatives, d'autonomie, de reconfiguration, d'hybridations et d'expérimentations infinies de la littérature.

[305] MONTELEONE Jorge (dir. vol.), *Una literatura en aflicción*, JITRIK Noé (dir. Colec.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2018.
[306] AUDRAN Marie, « Escritores, monstruos y supervivencia », revista *Amérika*, n° 11, 2014.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

*2.1.1. Crise, survie de la littérature et réveil des monstres*

« *En diciembre del año 2001 una serie de acontecimientos hizo pensar que el país que habitualmente llamamos Argentina llegaba a su fin* » (Pron, 2009)[307]. La littérature récente qui nous occupe émerge entre deux crises néolibérales : celle de 2001 consécutive aux politiques néolibérales du président Carlos Saul Menem tout au long de ses deux mandats (1989-1995 ; 1995-1999) et celle du mandat du président Mauricio Macri (2015-2019). La critique étudie les conséquences de ces politiques néolibérales sur le champ littéraire mettant au jour les nouvelles dynamiques éditoriales polarisées entre ceux qui choisissent de s'adapter au marché et de ce fait vont vers une standardisation de l'écriture et ceux qui s'y refuse en s'ouvrant et en circulant au sein de circuits alternatifs à travers lesquels ils s'adonnent à des expérimentations poétiques, linguistiques (Saítta, 2002)[308]. D'autres constatent la dynamique de survie qui conjure l'idée d'une littérature en danger ou de fin de la littérature qui circule depuis les années 1970 (Barthes, 1978-1980 ; Steiner, 1972)[309] aux côtés d'autres « fins » comme celle de l'histoire ou de l'art invoquées par la postmodernité en montrant sa formidable capacité à se réinventer tant dans sa logique de production vers des formes d'autogestion que de création (Pron, 2009). Cette idée de survie et d'en dégager les alternatives littéraires est féconde en réaction et en discussion notamment avec deux articles publiés entre 2005 et 2007 qui envisagent la littérature du présent dans une mutation « post-autonome » (Ludmer, 2006, 2007)[310] et « post-historique » (Sarlo, 2007) [311] ouvrant des débats sur la valeur de cette littérature : idée de non-littérature (Ludmer, 2007), dévaluation du littéraire (Sarlo), classifications du type « *hiperliteratura, infraliteratura, paraliteratura* » (Cohen, 2008)[312]. Pour tenter de dépasser l'aporie entre littérature et non-littérature ainsi que le débat sur la valeur, d'autres voix invoquent ses débordements, sa vitalité, son inventivité et ses mutations qui reconfigurent la littérature vers de nouveaux processus de production,

[307] PRON Patricio, « La reinvención de lo nuevo: la literatura argentina después del 2001 », *Quimera*, n° 304, Barcelona, marzo de 2009.
[308] Saítta Sylvia, « Después de Borges: apuntes sobre la nueva literatura argentina », Todavía, [www.revistatodavia.com.ar , septiembre de 2002].
Saítta Sylvia, « En torno al 2001 en la narrativa argentina », [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112014000100008&script=sci_arttext].
[309] BARTHES Roland, *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el College de France: 1978-1979 y 1979-1980*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005.
STEINER Georges, *Sobre la dificultad y otros ensayos*, 1972.
[310] LUDMER Josefina, « Literatura postautónomas » (décembre 2006) et « Literatura postautónomas 2 » (mai 2007), publiés sur [www.loescrito.net].
[311] SARLO Beatriz, « Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia », *Punto de vista*, n° 86, Buenos Aires, décembre 2006, p. 1-7.
[312] COHEN Marcelo, « Prosa de Estado y estados de la prosa », *Otra parte* 8, p. 1-8, 2006.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

d'expérimentation et de circulation ainsi que de nouvelles formes qui peuvent l'apparenter à l'art contemporain (notamment aux processus qui le traversent de peformance, recyclage, improvisation, installation)[313] et qui se recomposent de manière trans se connectant avec de nouveaux médias, se structurant en réseaux (Laddaga, 2007 ; Contreras, 2010 ; Chiani, 2014 ; Audran, Schmitter, 2017)[314].

En effet, la crise de 2001 entraîne une crise du livre : réduction des ventes, réduction des importations, réduction des stocks, etc. La croyance généralisée que la fin de l'Argentine, de sa littérature, était arrivée, donne pied à Patricio Pron, dans son essai « La reinvención de lo nuevo » (2009)[315] à une réflexion sur le processus/la capacité de survie de l'Argentine qu'elle engendre contre tout attente.

> Sin embargo —y como es habitual en Argentina— al final sucedió lo más improbable: el país sobrevivió a su propio colapso. Con él sobrevivió también su literatura, que surgió de la crisis extrañamente fortalecida y con una diversidad y una prosperidad que nadie podía siquiera soñar cuando en diciembre de 2001 las editoriales dejaron de publicar libros, las librerías comenzaron a cerrar sus puertas y los lectores perdieron el interés en cualquier otra cosa que no fuera la brutal, pura y dura supervivencia (Pron, 2009).

Face à cette crise, les grands groupes éditoriaux misent sur des succès éditoriaux et congèlent toute publication audacieuse ou nouveauté. Mais en parallèle, depuis les années 1990, se constitue tout un réseau de petites maisons d'édition indépendantes. Ces petites structures autogérées résistent à la crise par une réappropriation de la production et de la diffusion des livres, par un lien retrouvé entre éditeurs, auteur·es, lecteurs et lectrices, diffuseur·es, libres de tout contrôle idéologique et esthétique. Cette logique d'autogestion génère l'émergence de nouveautés et d'inattendu car l'autonomie par rapport au marché permet des choix de publication qui s'orientent vers la recherche de formes alternatives, expérimentales, avant-gardistes ; vers de nouvelles thématiques et de nouveaux auteur·es inconnu·es ou pas encore reconnu·es, donnant lieu à la formation de catalogue a-hiérarchiques composés d' auteur·es inconnu·es et reconnu·es[316] mais aussi à l'auto-édition et l'auto-

[313] Voir LADDAGA Reinaldo, *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007.
[314] LADDAGA Reinaldo, *op. cit.*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007 ; CONTRERAS, Sandra, « Cuestiones de valor, énfasis del debate », *Boletín del Centro de Estudios,* Rosario, 2010, p. 1-10 ; CHIANI Miriam, SÁNCHEZ Silvina, « Chicas del setenta », in *Katatay*, Buenos Aires, n° 11/12, 2014, p. 45-52 ; AUDRAN Marie, SCHMITTER Gianna, « TransLiteraturas », San Martín de los Andes, Revista Transas, 2017.
[315] *Ibid*.
[316] À ce titre un auteur comme César Aira, par exemple, dissémine son œuvre entre les grandes maisons d'édition et des maisons d'éditions indépendantes, artisanales dont les catalogues ne sont pas composés que d'auteur·es consacré·es.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

publication (Chiani, 2014 ; Szpilbarg, 2018)[317]. La logique éditoriale de ces structures oppose à la reproduction du *best-seller* et la logique verticale du *ranking* néolibérales la recherche de l'insolite, du nouveau, du mutant et la logique horizontale de l'artisanat, de l'art et de l'original. La pratique littéraire, tant dans la créativité des textes publiés que dans la démarche éditoriale, devient plus libre et transgressive : la littérature argentine se renouvelle dans une dynamique du divers et du multiple qui se renouvelle sans cesse avec les possibilités d'internet et des réseaux sociaux et qui configurent de nouvelles pratiques de la littérature au-delà du livre et de la lecture individuelle : vers l'organisation d'évènements pour la présentation des publications (lectures, performances, rencontres, etc.,), de cycles de lectures, de tournées de présentation dans des écoles, des universités, des centres culturels ou des centres sociaux, des interventions dans l'espace public, etc, organisés par les maisons d'édition, les auteur·es ou bien les lecteurs et les lectrices qui s'emparent des textes pour les faire déborder dans la vie et dans la communauté. À ce titre, un collectif d'associations de jeunes en situation de rue s'est approprié le personnage d'un des romans de Gabriela Cabezón Cámara, la china Iron, comme icône d'un festival organisé dans une rue de Buenos Aires près de la Plaza Martín Fierro qu'il a rebaptisé « Plaza China Iron, ex-Martín Fierro » en présence de l'autrice.

Si aux confins de la crise de 2001 ces structures autogérées restaient marginales, elles sont devenues aujourd'hui incontournables dans le panorama éditorial contemporain. Les autrices de notre corpus de thèse sont aussi bien publiées dans des maisons d'édition indépendantes nationales (Entropía, El cuenco de Plata, Eterna Cadencia, Paradiso, Mardulce, Eduvim) que dans des grands groupes éditoriaux internationaux (Randhom house, Emecé, Anagrama, Seix Barral) et c'est d'ailleurs souvent dans des maisons d'éditions indépendantes qu'elles publient leurs premiers romans qui sont souvent réédités des années plus tard lorsque l'autrice est reconnue par des grands groupes.

Dans le passage au troisième millénaire, l'auteur César Aira soulignait déjà les conséquences inquiétantes de la professionnalisation de l'écrivain·e dans « La nueva escritura » (2000)[318] en proposant comme alternative de survie à cette perte de valeur et de créativité le retour aux avant-gardes et à ce qui les constitue : le processus de création, qui pour l'auteur argentin prend la forme du Monstre autrement dit, « *la individualidad absoluta. […] Ese dispositivo de consciencia que pretende asistir a su propio espectáculo, el lenguaje*

[317] SZPILBARG Daniela, « Armas cargadas de futuro: hacia una historia feminista de la edición argentina », La Plata, *Revista Malisia*, 2018.
[318] AIRA César, « La nueva escritura », Boletín, Rosario, n°8, 2000.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

*que quiere hablarse a sí mismo, en una palabra, el Monstruo. Ese dispositivo mismo es el Monstruo* » (Aira, 1993)[319]. D'une certaine manière, Aira anticipe dans « La nueva escritura » ce qui émerge dans la dénommée Nueva Narrativa Argentina et vient, par sa diversité, son foisonnement de formes et de processus, dépasser toute idée de fin de la littérature et mettre au défi le champ littéraire (la critique, la théorie, le marché) qui semble poussé à reconfigurer, repenser ses catégories et se réinventer au-delà des présages de fin (fin de la littérature, fin de l'histoire, fin de l'art) dans l'horizon de ce qui survie (Saítta, 2005 ; Pron, 2009). En effet, au regard de ses mutations et de ses devenir trans - transmédial, transgénérique, transtextuel, transcorporel, transnational, transterritorial, transmémoriel, translinguistique, etc., - la catégorie post à travers laquelle ont été pensé la politique, l'histoire, les arts et la littérature de la moitié du XX^e^ siècle ne semble plus pouvoir rendre compte d'une littérature qui transpose, traverse et mélange les genres et les traditions littéraires, l'histoire et l'actualité, les médias et les matérialités. Les mutations de l'extrême contemporain invitent donc à repenser les catégories depuis lesquelles se pense et se lit la littérature. Nous l'envisageons donc depuis le préfixe trans (Chiani, 2014)[320], comme une « TransLittérature » (Audran, Schmitter, 2017)[321] qui ne postule plus sa fin ni sa mort mais son débordement, sa pluralité, sa multiplicité, sa mutabilité. Et c'est peut-être dans ce passage aux années 2000 et toutes les mutations qui le traversent, que vient s'écrire la *promesse des monstres* de la NNA. Aux crises répond donc une effervescence, une innovation littéraire et éditoriale, qui laisse émerger ce qui jusqu'à présent était invisible, marginal, et reconfigure poétiquement et politiquement le champ littéraire argentin qui, selon nous, créent les conditions de possibilité du réveil des monstres autrement dit du réveil de nouvelles formes, poétiques et pratiques en mutation, hybrides, trans. Dans le contexte particulier de crise du livre, de débats sur la fin de la littérature et autour de sa valeur, dans les paradoxes qui s'ouvrent entre la mondialisation et la dimension locale et autogérée du livre ; entre le numérique et l'artisanale, entre la réalité et le virtuel, la littérature récente ne cesse de déborder, de se réinventer, faisant primer la logique du processus sur celle du résultat et c'est en cela qu'il est difficile de l'appréhender et de la systématiser. Dans la lignée de César Aira, Reinaldo Laddaga envisage la littérature de ces vingt dernières années comme art contemporain (2007)[322] qui, plus que des objets, invente des configurations et des dispositifs optiques. Ainsi, il en fait une lecture depuis les catégories de

[319] AIRA « Arlt », *Paradoxa*, n° 7, Rosario, 1993.
[320] CHIANI Miriam, *Escrituras compuestas: letras/ciencia/artes*, Buenos Aires, Katatay, 2014.
[321] AUDRAN Marie, SCHMITTER Gianna, « TransLiteraturas », San Martín de los Andes, *Revista Transas*, 2017.
[322] LADDAGA Reinaldo, *op. cit*.

transe et de travestissement ; de recyclage ; d'improvisation et de performance. La littérature devient un dispositif d'expérimentation des métamorphoses du présent qui permet, selon nous, de « monstrer le réel », autrement dit, déplacer et tordre la perception pour montrer comment le réel se construit et expérimenter des voies d'inventions, de fugues et de fractions. « Monstrer le réel » c'est aussi « monstrer le canon » et la littérature de ces dernières années fait irruption, occupe, exproprie le canon parfois de façon irrévérente et polémique comme Pablo Katchadjan jugé pour avoir plagié Borges dans son *Aleph engordado* (2009), mais aussi parfois de façon tendre et poétique comme Martín Kohan qui invente une histoire d'amour entre Martín Fierro et Cruz dans le désert, mais encore comme l'incursion de Garbiela Cabezón Cámara dans le même texte fondateur où son auteur, Hernández, devient un personnage qui vole les vers de Fierro et où ce dernier fonde une famille *queer* avec Cruz. « Monstrer le canon », le tordre, est aussi un dispositif qui permet de montrer comment il opère, de le décristalliser, de le désautoriser et de le déborder. Il y a une irrévéresence face aux « pères » de la littérature qui fait partie de cet élan général de furie créatrice qui tient à une condition qui tend à réinvestir les sites de la jeunesse, du/de la paria, de l'orphelin·e comme sites depuis lesquels s'émanciper. Nous verrons que cette dimension de monstration performative et émancipatrice est centrale dans les œuvres de notre corpus (voir notamment le chapitre 6).

### *2.1.2. NNA, post-dictature, féminisme et réveil des monstres*

Dans une autre perspective critique, la littérature récente est étudiée sous le prisme de ses lignes thématiques, ses « *constantes con variaciones* » (Viñas, 1964), ses « manchas temáticas » (Drucaroff, 2011). Dans l'essai *Los prisioneros de la torre* (2011)[323], Elsa Drucaroff propose de saisir la littérature récente à travers des axes thématiques qui convergent dans une lecture générationnelle de ce qu'elle appelle la Nueva Narrativa Argentina, reprenant la formulation de Maximiliano Torres et Florencia Abbate (2005)[324], à partir de l'axe principal de « *el orden de clase* » qui configure une lecture post-dictature et des conséquences du néolibéralisme puis de « *el orden de género* » qui configure une lecture qui porte son attention sur les mutations des représentations de genre et le renouvellement d'un « regard féminin ». Elle tente de cerner ce qui, dans la relation au passé récent vécu au présent et dans la

[323] DRUCAROFF Elsa, *Los prisioneros de la torre*, Buenos Aires, Emecé, 2011.
[324] TOMAS Maximiliano, ABBATE Florencia, *La joven guardia: nueva literatura argentina,* Buenos Aires, Verticales del bolsillo, 2005.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

conscience générationnelle de ces jeunes écrivain·es (né·es pendant la dictature, formé·es pendant le ménémisme et ayant commencé à publier dans les années 2000), génère de nouvelles perceptions, de nouvelles poétiques et de nouvelles formes à travers des « *manchas temáticas* » (terme qu'elle reprend de David Viñas et qui définit ce qui entre en relation avec les nœuds traumatiques de l'imaginaire national) dont la plupart s'articulent autour de la lecture post-dictature - « *los fantasmas y desaparecidos* », « *muertos que viven entre los vivos* », « *vivos que viven como muertos* », « *la errancia de jovenes y fantasmas* », « *el filicidio* », « *la memoria falsa* » - et qui viennent discuter l'idée de Beatriz Sarlo d'une littérature argentine qui aurait déjà « fait le tour » des thématiques liées à l'histoire et à la dictature militaire et pour qui « *ya no existe un pacto entre lo social y lo íntimo* » (Sarlo, 2007)[325]. En effet, pour Drucaroff, « el vínculo entre la NNA y el pasado reciente está al rojo vivo » (Drucaroff, 2011 : 218) en insistant sur l'idée que le passé peut apparaître au-delà des thématiques et de l'histoire dénotée et référentielle (*Ibid*., p. 216-219) et qu'il peut traverser et s'actualiser à travers les formes artistiques du présent. En ce sens, elle définit sans le nommer le concept de post-mémoire qui met en mouvement les concepts du temps et de l'histoire et envisage les écarts et les déformations qu'impliquent le processus et les formes de la mémoire (Ciancio, 2013)[326]. Nous éprouverons cette réaffirmation du lien entre l'intime et le social, entre l'intime et l'histoire dans la NNA à travers la construction des corporalités des personnages de monstres féminins à partir de l'hypothèse qu'ils constituent des incarnations formelles du processus de post-mémoire. Nous comprenons combien la lecture post-dictature de la NNA peut expliquer le réveil des monstres : de ces corps qui font retour, qui montrent leurs marques, qui reconfigurent les traumas du passé, qui actualisent les mémoires à travers les corporalités (voir chapitre 5). Comment lire ce réveil des monstres qui émerge d'une littérature envisagée comme post-dictature ? Depuis la figuration de « *la aflicción* » (Monteleone, 2018)[327] ou bien depuis celle de « *la socarronía* » (Drucaroff, 2011) ? Il nous semble que c'est justement dans l'interpénétration de ces deux tonalités et de ces deux regards qu'émerge la force, la vitalité et le pouvoir de transformation de la NNA. Et c'est, nous

[325] SARLO Beatriz, «Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia», *Punto de vista*, n° 86, Buenos Aires, décembre 2006, p. 1-7. Elsa Drucaroff consacre un chapitre de son essai au débat avec Beatriz Sarlo (chapitre 5).
[326] CANCIO María Belén, « Sobre el concepto de postmemoria », *Instituto de Filosofía: Centro de Ciencias Humanas y Sociales-CSIC*, vol. 29, 2013.
[327] MONTELEONE Jorge (dir.vol.), *Una literatura en aflicción*, JITRIK Noé (dir. Colec.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2018.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

semble-t-il, une articulation qui émerge de la question que se pose Fernanda García Lao dans l'article « Machismo y literatura » :

> El cuerpo deseante es el que llama al diablo, las díscolas a parir o a cerrar las piernas. La contienda anti legislación del aborto se enfiló tras los colores patrios. Patria, tierra paterna y padre, que exige obediencia de la madre, de la hija. Cómo sorprenderse de una iglesia, la católica, que avaló y bendijo los vuelos de la muerte o el robo de bebés nacidos en cautiverio, hijos de madres clandestinas a las que el estado hacía desaparecer. Cómo se escribe después del horror en Argentina. Cómo se supera la realidad sin ser literal cuando ser un cuerpo otro, no masculino, es ya una transgresión a la Norma (García Lao, 2018)

Se réapproprier le site du monstre, le site de la dissidence, configure-t-il une option de survie, d'affirmation et d'émancipation ? Si Drucaroff envisage tour à tour « el orden de clase » et « el orden de género », il nous semble que ces deux « ordres » peuvent se lire conjointement dans l'articulation entre la survie et le monstre qui traverse notamment l'axe thématique de « *las certezas del cuerpo* ». En effet, la lecture post-dictature et la lecture féministe visibilisent des poétiques de la survivance, de la résistance, de la riposte, du retour des corporalités dissidentes et monstrueuses face aux nécropolitiques depuis les « *necrocuerpos* » (Segato) des disparu·es, torturé·es, assassiné·es de la dictature jusqu'aux « *necrocuerpos* » des dispar·ues, torturé·es, assassiné·es des femmes (féminicides, traite sexuelle) qui reviennent et carnavalisent l'ordre politique du visible, s' inventent des corporalités inappropriables et reconfigurent des communautés alternatives. C'est d'une certaine façon l'articulation entre deux paradigmes corporels depuis lesquels Alicia Montes propose une lecture de la littérature contemporaine à travers les liens entre le corps et l'Histoire des corps travestis au corps zombis (Montes, 2017) autrement dit : des corps qui figurent les métamorphoses et les trajectoires émancipées et disruptives du désir au-delà du genre, et ceux qui incarnent ce qui est nié et abjecté mais fait retour. Il nous semble donc qu'une lecture simultanée post-dictature et féministe donne les clés pour saisir le réveil des monstres dans la NNA et leur pouvoir d'affirmation et de renversement de l'ordre thanatique et normalisant du « *capitalismo gore* » (Valencia, 2010)[328] duquel émergent la production littéraire contemporaine.

Le contexte économique et historique d'émergence de la NNA nous donne des clés pour comprendre comment, dans l'articulation avec l'idée de survie ou de survivance, émergent les monstres. Remarquons d'ailleurs que de nombreuses anthologies de littérature

[328] VALENCIA Sayak, *Capitalismo gore*, Madrid, Melusina, 2010.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

récente argentine se constituent autour du monstrueux, du bizarre, du trans ou de l'inter, du féminin ou de la post-dictature. Ce geste éditorial qui concerne autant des maisons d'édition indépendantes que de grands groupes est bien représentatif de la dynamique actuelle et constitue une stratégie de délimitation générationnelle initiée par l'anthologie *La joven guardia: nueva literatura argentina* constituée par Maximiliano Torres et Florencia Abbate et publiée en 2005 et à la suite de laquelle nous pouvons citer : *Una terraza propia. Nuevas narradoras argentinas* (Estruendo Mudo, 2006), à travers laquelle Florencia Abbate fait une anthologie de récits courts d'autrices pour montrer la richesse de la production littéraire féminine actuelle ; *En celo* (Mondadori, 2007) où Diego Grillo Truba qui propose une sélection de récits autour de la thématique sexuelle dans ; *Buenos Aires/Escala 1:1. Los barrios por sus escritores* où Juan Terranova propose un cadastre de la littérature contemporaine à travers les quartiers de Buenos Aires (Entropía, 2007) ; *La erótica del relato. Escritores de la nueva literatura argentina* qui réunit des nouvelles suivant la même thématique (Jimena y Matías Néspolo, 2009) ; *Volveré y seré la misma, Panorama de nuevas narradoras argentinas* (Garamona, 2010) qui propose une nouvelle anthologie d'autrices dont les textualités débordent du canon ; *Panorama interzona. Narrativas emergentes de la Argentina* (Interzona, 2012) où Elsa Drucarrof propose de saisir ces nouvelles écritures émergentes en mettant l'accent sur leur foisonnement et leur dynamique avant-gardiste ; *Cuentos raros* (Outsider, 2014) qui compile des récits à partir du critère de bizarrerie tant dans l'écriture, les personnages, les thèmes que dans l'intention de transgresser la tradition de la nouvelle argentine ; *Las dueñas de la pelota* (El Ateneo, 2014) où Claudia Piñeiro fait entrer les écrivaines sur le terrain du football ; « Chicas del setenta » (*Katatay*, 2014) où Miriam Chiani et Silvina Sánchez proposent une anthologie d'écrivaines argentines de la littérature récente introduite par un prologue d'Elsa Drucaroff sur « *la mirada femenina* » ; *Golpes. Relatos y memorias de la dictadura* à travers laquelle Victoria Torres et Miguel Dalmaroni interrogent les liens entre l'esthétique, la mémoire et l'histoire (Seix Barral, 2016).

Quatre de ces anthologies ont pris le critère du genre féminin des autrices pour se constituer comptant parmi elles certaines autrices de notre corpus (Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara). Ces gestes éditoriaux configurent donc une ligne de lecture de la production contemporaine autour des écrits de femmes et traduisent une dynamique qui traverse la NNA : la visibilisation des fictions de femmes comme sujets d'écriture et de leurs textes.

## 2.2. Nouveau protagonisme des femmes dans le champ littéraire et nouvelle visibilité des fictions *de* femmes. Un débat

### *2.1.1 Nouvelle visibilité des autrices : enthousiasme et tensions dans le champ littéraire*

Cette visibilisation des femmes dans le champ littéraire de la NNA passe aussi par la critique littéraire nationale, internationale et le monde académique (Pron, 2009 ; Drucaroff, 2011 ; Chiani, Sánchez, 2014 ; Semilla Durán, 2018)[329]. Le réveil des monstres féminins de/dans la Nueva Narrativa Argentina est donc manifeste.

> A diferencia de momentos anteriores de nuestra literatura, en la nueva narrativa hay desde sus comienzos una fuertísima presencia de escritoras y un intento en algunas de ellas por revalidar un lugar que creen no consolidado o puesto en riesgo por gestos que consideran prejuicios sexistas, latentes todavía en nuestro ámbito literario. Algunas de las antologías citadas pretenden dar cuenta de esta inusitada y masiva producción de mujeres. Entre las escritoras se pueden mencionar a Florencia Abbate, Beatriz Actis, Inés Acevedo, Laura Alcoba, Selva Almada, Clara Anich, Gisela Antonuccio, Gabriela Bejerman, Pía Bouzas, Sonia Budassi, Gabriela Cabezón Cámara, Susana Campos, Julia Coria, Esther Cross, Mariana Dimópulos, Marisa Do Brito Barrote, Marina Docampo, Romina Doval, Mariana Enríquez, Paloma Fabrykant, María Fasce, Claudia Feld, María García, Fernanda García Curten, Fernanda García Lao, Mariela Ghenadenik, Mercedes Giuffré, Betina González, Violeta Gorodischer, Moira Irigoyen, Paola Kaufmann, Betina Keizman, Fernanda Laguna (Dalia Rosetti), Alejandra Laurencich, Josefina Licitra, Gabriela Liffschitz, Laura Meradi, Natalia Moret, Jimena Néspolo, Ana Ojeda, Pola Oloixarac, María Laura Pace, Susana Pampín, Romina Paula, Cecilia Pavón, Mariana Eva Pérez, Paula Pérez Alonso, Gisel Pica, Ángela Pradelli, Ingrid Proietto, Lucía Puenzo, Andrea Rabih, Patricia Ratto, Paula Ruggiere, Samanta Schweblin, Lara Segade, Ana-Kazumi Stahl, Patricia Suárez, Cecilia Szperling, Paula Varsavsky, Beatriz Vignoli, Shila Vilker, Alejandra Zina, entre otras. (Chiani, Sánchez, 2014 : 1)

Les autrices de notre corpus font l'objet d'une reconnaissance critique et académique en Argentine et pour certaines, à l'international, par l'attribution de prix et par la traduction de leurs œuvres vers d'autres langues. Ainsi, Samanta Schweblin a remporté plusieurs prix (Casa de las Américas [2008] ; Juan Rulfo [2012] ; Tigre Juan [2012] ; Konex [2014]) dont le *Premio Internacional de la Narrativa Breve Ribera del Duero* en 2015 pour son recueil de

[329] PRON Patricio, *op. cit.*, 2009 ; DRUCAROFF Elsa, *Los prisioneros de la torre*, Buenos Aires, Emecé, 2011 (voir le chapitre 12, « Mirada femenina, una breve introducción », p. 454 ; « Pasos nuevos en el camino de las escritoras », p. 457) ; CHIANI Miriam, SÁNCHEZ Silvina, « Chicas del setenta », *Katatay*, Buenos Aires, n° 11/12, 2014, p. 45-52 (voir l'introduction de l'anthologie par Miriam Chiani et sur « La mirada femenina » d'Elsa Drucaroff) ; SEMILLA DURÁN María, « Escrituras disidentes », vol. 3, numéro 20 de la revue REVELL, décembre 2018 (si ce numéro ne concerne pas seulement les écrivaines argentines contemporaines et s'élargit aux écrivaines latinoaméricaines, il nous donne les clés d'une analyse du phénomènes de visibilisation des autrices femmes dans le continent).

nouvelles *Siete casas vacías* alors même que le genre de la nouvelle est paradigmatique d'une littérature argentine canonique dont les représentants reconnus au niveau international sont, jusqu'alors, le binôme masculin Borges et Cortázar. En 2017, elle est nommée pour le *Man Booker International Prize* et en 2018, *Distancia de rescate*, qui figure dans notre corpus, obtient le Prix *Tournament of books* aux États-Unis ainsi que le Prix Shirley Jackson. En 2001 elle reçoit le *Premio Fondo Nacional de las Artes* pour son recueil *El núcleo del disturbio* et trois ans plus tard c'est Fernanda García Lao qui le reçoit pour son roman *Muerta de hambre* en 2004, avant de recevoir le 3e Prix Cortázar pour *La perfecta otra cosa* en 2007. Cette même autrice est, en 2011, sélectionnée au Salon du livre de Guadalajara comme l'un des « *los secretos mejor guardados de la literatura latinoamericana* ». En effet, traduite en français et ayant participé à plusieurs salons et projets en France et en Espagne, la reconnaissance de l'œuvre de Fernanda García Lao transcende l'espace national en se concentrant davantage sur l'espace latino-américain où elle est invitée à plusieurs salons du livre comme représentante de la création littéraire argentine (Uruguay, Venezuela, Cuba, Pérou, Mexique, Colombie). Quant à Mariana Enríquez, elle est traduite en plusieurs langues[330] et circule dans le monde pour parler de la littérature de terreur et pour présenter *Las cosas que perdimos en el fuego* qui reçoit le *Premio Ciutat de Barcelona* dans la catégorie langue espagnole en 2017. La presse met en relation les histoires de femmes subversives de ses nouvelles avec le mouvement social féministe argentin et international. Depuis cette publication chez le groupe éditorial Anagrama, l'autrice connaît un succès éditorial important et ses œuvres précédentes sont rééditées, notamment le recueil de nouvelles *Los peligros de fumar en la cama* (Emecé, 2009) réédité et publié chez Anagrama en 2017. Quant à Ariana Harwicz, depuis le succès de l'adaptation du roman *Matate amor* (réédité chez Mardulce en 2017 [1re édition : 2012]) au théâtre entre l'autrice et le duo Érica Rivas (actrice) et Marilú Marini (metteuse en scène) en 2018, elle est devenue incontournable dans le panorama littéraire argentin. Elle est traduite dans plusieurs langues, de plus en plus citée dans la presse critique littéraire et culturelle argentine et européenne, invitée dans plusieurs salons internationaux, son dernier roman *Degenerado* est publié chez la grande maison d'édition Anagrama et Les Éditions du Seuil prévoient la publication française de *Matate amor* (traduit par Isabelle Gugnon, la traductrice de Fernanda García Lao) pour 2020. Enfin, si Gabriela Cabezón Cámara circulait jusqu'alors plutôt dans le champ littéraire argentin (ses trois

[330] *Las cosas que perdimos en el fuego*, publié chez Anagrama, est traduit en polonais, italien, portugais, turc, anglais, allemand, norvégien, taïwanais, roumain, hébreu, tchèque, suédois, danois, hollandais, français, lituanien, grec.



Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.
Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin

premiers romans dans la maison d'édition argentine indépendante Eterna Cadencia), depuis la publication chez Random House et le succès de *Las aventuras de la china Iron* en 2017, elle transcende l'espace national et intéresse beaucoup le monde académique et d'autres arts, notamment le cinéma qui va adapter son dernier roman.

Le parcours dans le champ littéraire des autrices de notre corpus qui restent dans l'ombre jusqu'aux années 2015-2019 où elles émergent au grand jour nous paraît représentatif d'une certaine trajectoire littéraire d'autrices en Argentine : premières publications dans des maison d'édition locales et indépendantes ; circulation dans des salons nationaux puis latino-américains (et notamment l'important Salon de Guadalajara) ; traduction à l'étranger ; circulation dans des salons à l'étranger (et notamment le salon du livre de Francfort) ; publication dans une maison d'édition internationale (Anagrama, Random House) ; réédition d'œuvres publiées antérieurement dans une maison d'édition internationale; adaptations théâtrales ou cinématographiques ; intégration dans les cursus universitaires de lettres.

Comment expliquer ce changement de paradigme, cette mise en lumière des femmes autrices dans la Nueva Narrativa Argentina ? En reprenant les hypothèses de Francine Masiello, peut-on dire que les mutations nationales (sociopolitiques) et globales engendrent des mutations dans les productions et les représentations de genre ? De ce fait, le genre reste-il un critère pertinent pour étudier la production littéraire contemporaine ? Ces mutations entraînent-elles des mutations des formes et des thématiques littéraires ? Comment mesurer le pouvoir subversif ou normalisant de cette visibilisation éditoriale des écrivaines argentines : sont-elles les nouvelles captives d'un marché éditorial qui tire de leur production un profit important ou sont-elles les autrices et artisanes d'une révolution des imaginaires, des subjectivités et des dynamiques du champ littéraire contemporain ? C'est dans les tensions et les frictions entre ces deux dynamiques qu'il faut chercher. La reconnaissance littéraire dont jouissent les écrivaines contemporaines pourrait ouvrir le chemin de leur institutionnalisation, de leur canonisation, entraînant par là même une mutation de l'histoire de la littérature argentine. Cette question ouvre un débat qui traverse le champ littéraire contemporain. En effet, dans un contexte de forte mobilisation pour le droit des femmes (voir chapitre 9) à décider pour leur propre corps (éducation sexuelle intégrale, légalisation de l'avortement) et contre le féminicide (Ni Una Menos), la Feria del Libro de Buenos Aires de 2018 met à l'honneur les femmes et la littérature et invite l'autrice Claudia Piñeiro à ouvrir le Salon. Cette dernière pointe la problématique de cet « entre » où se situent les femmes entre visibilisation et invisibilisation dans le champ littéraire institutionnel ouvrant alors le débat qui traversera cette édition de la FIL 2018.

> Cuarenta y cuatro ediciones, cuatro escritoras. En estos días tuve la suerte y la amarga experiencia de escuchar numerosos ejemplos de discriminación e invisibilización de mujeres en el campo literario: en lo académico, en lo editorial, en lo institucional. No en la elección de los lectores. No en el éxito a lo largo del mundo. Voy a dar un solo ejemplo. Hoy los medios culturales a nivel mundial hablan de la literatura argentina nombrando entre otros pero con mucha mayor frecuencia a Samanta Schweblin, Ariana Harwicz – ambas finalistas del Booker Prize – y Mariana Enríquez. Schweblin y Harwicz viven en el exterior, pero a Enríquez la tenemos a pocas cuadras. Si quieren oírla no la busquen en el programa de la Feria porque acá no estará. Van a tener que ir al Malba cuando converse con Richard Ford. Un afortunado Richard Ford. Quiero marcar esto no como reproche sino para que se vea. Como el mingitorio de Duchamp cada invisibilización grosera de una mujer trabajadora de la literatura debe ser sacada de su lugar y expuesta para que se tome conciencia. Los festivales de literatura y las ferias salvo honrosas excepciones están plagadas de mesas para debatir – entre mujeres por supuesto – si existe la literatura femenina, literatura y feminismo, el papel de la mujer en la literatura. Pero en las mesas de cuento, novela, lenguaje, crítica, las mujeres son minoría o no están. Así como hoy creo que a nadie se le escapa lo políticamente incorrecto que resultaría preguntarle a Obama qué siente haber sido presidente de los Estados Unidos siendo negro, o a Johanna Sigurdardottir qué se siente ser presidente de Islandia y lesbiana, llegará un día en que dará vergüenza preguntar qué se siente ser mujer y abrir la Feria del Libro (Piñeiro, 2018)[331].

Le débat ardent qui traverse la Feria del Libro est autant littéraire que politique car il pointe du doigt la persistance d'une pensée phallocentrique qui envisage le masculin comme l'universel et donc la littérature écrite par des femmes comme une sous-catégorie de La Littérature. Si ce débat a déjà traversé l'Argentine dans les années 1960 nous le verrons, depuis les années 1990 les études de genre transforment les grandes lignes de la discussion et le contexte de mobilisation féministe l'inscrit dans une actualité et une urgence politique.

Si nous avons choisi de circonscrire un corpus d'autrices ce n'est certainement pas parce que nous croyons en une « littérature féminine » que les autrices elles-mêmes rejettent ou « féministe » qui, bien que la plupart des autrices s'en réclament dans leurs convictions politiques, serait bien réducteur. Il s'agit plutôt de tenter de saisir ce qui se passe dans le point de convergence entre un contexte de mobilisation féministe qui redistribue la visibilité et le pouvoir et questionne la norme, le canon et les institutions patriarcales dans la société et une visibilisation des autrices dans le panorama littéraire actuel. Nous sommes bien conscients que ce corpus représente un problème théorique et politique, qui selon nous, cristallise une large part du débat littéraire et politique contemporain. Il ne s'agit donc pas d'éviter le conflit qui se joue dans le choix d'un tel corpus, mais plutôt d'évoquer les problèmes qu'il soulève et les enjeux qu'il contient et qui alimente ces débats. Nous savons bien que l'émancipation de

[331] Fragment du discours d'ouverture de la Feria del Libro de Buenos Aires édition 2018 de l'autrice argentine Claudia Piñeiro le 26 avril 2018, [https://www.pagina12.com.ar/111024-la-escritura-como-marca], consulté le 28 décembre 2018.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

la domination masculine dans le champ littéraire aura lieu lorsqu'il ne sera plus nécessaire de justifier un corpus d'auteur·es à partir de critères de genre. Or, l'actualité de l'édition s'empare de cette question et la critique littéraire semble se situer dans un entre-deux – celui du « monstre » – entre la lecture d'un renversement d'une universalité masculine factice de la littérature et du canon et la lecture d'un dépassement de la catégorie du genre de l'auteur.e. Il semble que cet entre-deux soit aussi celui qui se vit en ce moment dans le mouvement social féministe (voir chapitre 9) : entre le renversement par la déconstruction de la société patriarcale et le dépassement de cette même société par une reconfiguration sociétale au-delà du genre, autrement dit, trans. C'est justement dans cet entre-deux qu'émerge le conflit possible mais aussi les grandes promesses : entre la possible neutralisation du pouvoir des femmes dans leur stigmatisation et récupération politique et médiatique ; et le pouvoir de questionnement, de subversion et de reconfiguration du canon, de la tradition, de la langue, des formes et du champ littéraire dans son organisation (production, diffusion, circulation, création). S'attarder sur le débat autour des possibles pièges stigmatisants de la visibilisation médiatique et éditoriale des autrices ne doit pas omettre le protagonisme des femmes dans cette visibilité et dans cette reconfiguration du panorama littéraire. En effet, le champ littéraire récent tout entier est traversé par un intérêt et un protagonisme des femmes qui explique aussi cette visibilisation des femmes par les femmes et souvent dans des perspectives qui questionnent le binarisme de genre et affirme la diversité.

En effet, au travail de récupération et de visibilisation d'interventions et de protagonismes féminins dans l'histoire argentine mis en place par des femmes du domaine académique historique (Barrancos, Gálvez, Sáenz Quesada, Feijó, Fletcher, Nari, Gil Lozano, Pita, Ini) que nous avons abordé au chapitre 1, s'ajoute une dynamique similaire concernant l'histoire de la littérature. Le champ académique et éditorial exhument de nombreuses autrices du XIX^e^-début XX^e^ siècle dans des programmes de séminaires universitaires ou des publications académiques (Fletcher, Masiello, Lojo, Torre, Ferrús Antón, Bocco, Corona Martínez, Boldini, Diz, Zapata, Enríquez)[332] et des projets éditoriaux tels que la création en

[332] FLETCHER Lea (comp.), *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Feminaria editora, 1994 (voir le chapitre 1 consacré à « Las escritoras » et en particulier les articles consacrés à Juana Manuela GORRITI, Rosa GUERRA, Eduarda MANSILLA, Juana MANSO) ; MASIELLO Francine, *Mujeres entre civilización y barbarie*, Rosario, Beatriz Viterbo editora, 1997 ; LOJO María Rosa, « Genealogías femeninas en la tradición literaria. Entre la excepcionalidad y la representatividad », Alba de América, 2006, vol. 25, n° 47-48, p. 467-485 (voir aussi les nombreux travaux de María Rosa Lojo consacrés spécifiquement à l'autrice Eduarda Mansilla) ; voir aussi les travaux de Claudia TORRE (université de San Andrés) ; de Beatriz FERRÚS ANTÓN (université de Valencia, en charge du projet « Las primeras escritoras y artistas profesionales : redes de mujeres y mitología del progreso »; de Andrea BOCCO, Cecilia CORONA MARTÍNEZ et María Gabriela BOLDINI (université de Cordoba,



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

2011 par Mariana Docampo de la collection *Las antiguas* (Editorial Buena Vista)[333] qui établit un lien entre des autrices du passé - Juana Manuela Gorriti, Juana Manso, Lola Larrosa, Rosa Guerra, Eduarda Mansilla, Emma de La Barra, Elvira Aldao, Agustina Palacio, Salvadora Medina Onrubia - et celles du présent en commandant le prologue de chaque réédition à des écrivaines argentines contemporaines.

C'est d'ailleurs sur les transformations du champ littéraire induites par les artistes, éditrices, autrices contemporaines que Daniela Szpilbarg s'intéresse et dont elle trace quelques lignes : mise en place de l'espace « Orgullo y Prejuicio » consacré à la diversité sexuelle à la Feria del Libro de Buenos Aires (2018) ; organisation de cycles de rencontres entre écrivaines, entre éditrices (ex : « La doble voz » dans la librairie La Coop ; « Veladas literarias » dans la librairie Caburé) ; pratiques d'autoédition de textes ; irruption de maisons d'édition gérées par des femmes (Entropía, Hekht, Excursiones, La Mariposa y la Iguana, El Octavo Loco, Rosa Iceberg, Marea, Paisanita, Pequeño editor et les déjà existantes Beatriz Viterbo et Adriana Hidalgo) ; de collections féministes (chez La découverte ou Traficantes de Sueños) ; mise en circulation et constitution d'un corpus de lectures auto-consacré dans/par le mouvement féministe souvent publié dans les maisons d'édition précédemment citées (Paul Preciado, Judith Butler, Rita Segato, Virginie Despentes, Silvia Federici, Luciana Peker, livres de la collection « Antiprincesas » de la maison d'édition Chirimbote). Cet itinéraire permet à Daniela Szpilbarg d'envisager ces pratiques littéraires portées par des femmes comme des interventions dans la sphère publique qui peuvent générer des mouvements institutionnels et favoriser une lecture des livres comme des reflets des mouvements latents ou en cours (Szpilbarg, 2018 : 19)[334] auxquelles nous pouvons ajouter aussi les collectifs de jeunes poétesses comme *Las Pibas* regroupant des jeunes femmes de La Plata et de la capitale qui organisent des lectures publiques ; mais aussi des collectifs d'écrivaines qui s'engagent dans la lutte pour la légalisation de l'avortement en 2018 et écrivent collectivement une lettre

---

en charge du séminaire « Mujeres escritoras: las orillas de la literatura argentina », 2013).Voir aussi les travaux de Tania DIZ (université de Buenos Aires) sur Alfonsina Storni, et ceux de Andrea OSTROV (université de Buenos Aires) et de Mónica ZAPATA (Université de Tours) sur Silvina Ocampo. Dans cet itinéraire académique, nous avons ajouté le nom de Mariana ENRIQUEZ pour ses articles consacrés à Juana Manuela Gorriti et Silvina Ocampo publiés dans des journaux et sous forme d'essai : ENRÍQUEZ Mariana, « Peregrinaciones de un alma triste », in Página 12, 02/08/2010, [https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-139822-2010-02-08.html] et « Una mujer se descubre » in Página 12, Radar Libros, 11/05/2010, [https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4045-2010-11-05.html], consulté en février 2017.

[333] À ce sujet, voir la page internet : [http://www.editorialbuenavista.com.ar/index.php/home/item/37-colecci%C3%B3n-las-antiguas-primeras-escritoras-argentinas-dirigida-por-mariana-docampo], consultée en février 2017.

[334] SZPILBARG Daniela, « Armas cargadas de futuro: hacia una historia feminista de la edicion en Argentina », La Plata, *Revista Malisia*, 2018, p. 15-29.

ouverte aux député·es du congrès, organisent des lectures publiques lors des « vigilias » au congrès et au sénat (voir chapitre 9), publient des recueils de poèmes comme *Somos centelleantes* dans lequel participe Fernanda García Lao. Les femmes de lettres, de manière collective, mettent en marche des dynamiques d'autoreprésentation et à ce titre, dans son discours d'ouverture de la FIL 2018, Claudia Piñeiro évoque, en contrepoint de la stigmatisation de « La Femme » qu'institutionnalise la FIL, la création d'un organe d'autoreprésentation autoconvoqué et auto-constitué par les femmes du champ littéraire : le *NP literatura*[335].

> Por otro lado está el nacimiento de NP literatura, una Asamblea Permanente de Trabajadoras Feministas del Campo Cultural, Literario e Intelectual que gestaron entre otras Cecilia Szperling, Florencia Abbate y Gabriela Cabezón Cámara. Ya adherimos más de trescientas cincuenta escritoras. NP literatura se define así: Nosotras proponemos diez puntos para un compromiso ético y solidario en la búsqueda de la igualdad de espacios, visibilidad y puesta en valor de la mujer en el campo cultural, literario e intelectual (Piñeiro, 2018).

À cela, nous ajoutons qu'internet et les réseaux sociaux offrent de nouveaux espaces d'autoreprésentation, d'autopromotion, de diffusion et de circulation des œuvres et des activités littéraires qu'investissent les autrices de notre corpus et de nombreux autres et qui vont dans le sens de cette réappropriation de l'énonciation de soi et de cette visibilité que gagnent les autrices dans le champ littéraire actuel. En effet, Fernanda García Lao actualise régulièrement son blog et toutes communiquent et partagent des informations au sujet de leurs œuvres, de leurs activités littéraires (ateliers, conférences, présentations, lectures et cycles de lectures, etc.) ou de celles de leurs ami·es ou collègues sur les réseaux sociaux, en particulier sur *Instagram* et sur *Facebook* où elles sont suivies par de nombreux·ses abonné·es.

Comprendre ce qui se joue dans les frictions que génère la nouvelle visibilité des écrivaines dans le panorama littéraire contemporain, c'est saisir la tension entre être visibilisées et se visibiliser, entre les dynamiques spéculaires du marché qui visibilisent les écrivaines et les femmes qui s'organisent pour visibiliser leurs créations et leur action dans le champ littéraire. C'est dans la tension de cette spécularité des femmes qu'émergent les monstres tels qu'ils sont re-signifiés dans le contexte contemporain. En effet, du monstre comme objet du regard et de la stigmatisation, le monstre devient sujet du regard et de transformations (voir chapitre 3). En cela, les autrices de notre corpus font partie d'une

[335] Pour visiter la page internet du NP literatura (Nosotras proponemos literatura) : [http://nosotrasproponemos.org/np-literatura/].



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

génération qui lutte pour se réapproprier les moyens de se voir, de se dire, de se montrer qui dépasse le genre féminin pour s'appliquer à toutes les minorités, à tous les sujets qui subissent la domination patriarcale et capitaliste.

### *2.2.2. « Écriture féminine » : généalogie d'un débat. Comment dépasser la stigmatisation ?*

> « No creo en nada de todo eso, una mujer puede escribir un personaje masculino mejor que un hombre y viceversa. Las sensibilidades están cruzadas y las identidades son algo mucho más complejo que el género, o la nacionalidad y la lengua que usamos. Creo en la soberanía del arte, todo lo demás no importa. Me gustan los travestimientos, Virgina Woolf escribiendo *Orlando*, Aurore Lucile Dupine poniéndose nombre de varón [George Sand]. Creo que se derribó esa idea de que la mujer escribe rosa, está muerta o, por lo menos, caducada » (Ariana Harwicz, 2017)[336].

Pour comprendre donc les enjeux politiques et esthétiques qui se jouent dans ces frictions, nous proposons d'appréhender les grandes lignes historiques du débat qui émerge des liens problématiques entre la littérature, les autrices et le marché éditorial. Comment sortir de l'impasse de l'invisibilisation ou de la stigmatisation des écrivaines et donc évaluer la portée subversive, transformatrices, de leurs écritures ?

a. Écritures de femmes dans la construction nationale argentine : questionner et échapper à la langue officielle

Au moment de la construction nationale de l'Argentine (1810-1880), le débat se cristallise autour de la participation des écrivaines à la construction nationale et dans les tensions que génère la mise en place d'une langue officielle dont la littérature est un vecteur important (Masiello, 1997). Comme nous l'avons étudié dans le premier chapitre, la littérature était intimement liée à la nation et le corpus canonique de ses « pères » étouffait celui, marginalisé, des femmes. Le corpus masculin dessinait donc une nation patriarcale que seuls les hommes étaient légitimes d'écrire. Les femmes entendent prendre part non seulement à la littérature mais aussi aux débats sur la langue nationale en opposant à l'autorité, la fixité et

[336] Lire l'entretien d'Ariana Harwicz : [https://www.laprimerapiedra.com.ar/2017/08/entrevista-ariana-harwicz-se-derribo-esa-idea-la-mujer-escribe-rosa/], consulté le 19 juillet 2019.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

l'arbitraire du discours officiel masculin une hétérogénéité rendant compte de la pluralité des expériences et des identités argentines : « *Las escritoras desde mediados del siglo XIX en adelante han desafiado abiertamente el léxico y la gramática que se identifican con la "voz correcta", insistiendo en una gran heterogeneidad de expresiones que dieron forma a la experiencia de las mujeres* » (Masiello, 1997 : 19).

Ce travail de l'hétérogénéité fait écho à la langue de Méduse d'Hélène Cixous qui « laisse parler l'autre langue à mille langues », qui « ne contient pas, elle porte, elle ne retient pas, elle rend possible » (Cixous, 2010 [1re éd. : 1975] : 61)[337]. Ainsi les autrices qu'exhume Francine Masiello seraient des Méduses, « des femmes avec des yeux et des oreilles au bout des langues » (Cixous, 2010 [1re éd. : 1975] : 24), langues « décapitées » par les hommes qui reviennent après avoir détalé de peur nous dit Cixous. Décapiter les langues de Méduse pour imposer une langue unique et fixe, celle de la na[rra]tion des pères de la nation. La langue est un instrument de conquête et de délimitation de la nation. Dans l'écriture des hommes, les femmes sont présentées comme des êtres de langage excellant dans l'exercice de la rhétorique qui leur confère un pouvoir pouvant être destructeur comme dans les premières versions masculines de Lucía Miranda. Face à cette représentation stigmatisée de « la langue des femmes », « *los escritos de estas mujeres reflejan un anhelo de heterogeneidad que resulta una señal para desafiar la autoridad lingüística del estado y expresar una voz propia* » (Masiello, 1997 : 50). Ainsi Rosa Guerra défend la nécessité de reconfigurer un système linguistique qui intègre les différences et envisage le langage comme médiateur entre les différentes cultures ; Juana Manuela Gorriti use de l'ambiguïté et de la pluralité linguistique pour déstabiliser et questionner l'hégémonie du langage (masculin). Elle met en scène la duplicité de la langue entre l'oral et l'écrit, le discours des indiens et celui des colonisateurs dans des situations de confessions, de secrets, de paroles dissimulées. Selon Francine Masiello, les écrivaines argentines qui prennent part à la construction nationale par leurs écrits partagent les mêmes caractéristiques liées à l'hétérogénéité de la langue et les mêmes fins : perturber et échapper à l'autorité du discours officiel et à la fixité de la langue masculine. Pour autant, chaque écrivaine semble développer un style propre, une vision propre, des procédés propres échappant à toute systématisation de « genre ». Ainsi, la possible critique qui verrait dans l'axe d'étude d'un « corpus féminin » choisit par Masiello une dimension essentialiste est dépassée par l'hétérogénéité même des pratiques et des procédés de ces écrivaines dont elle offre une liste non exhaustive. De cette façon elle renoue avec *Le rire de*

[337] CIXOUS Hélène, *Le rire de la méduse*, Paris, Galilée, 2010 (1re éd. : 1975).



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

*la Méduse* qui se moque de la langue décapitante masculine qui entend dominer : « Impossible de définir une pratique féminine de l'écriture, d'une impossibilité qui se maintiendra car on ne pourra jamais théoriser cette pratique, l'enfermer, la coder, ce qui ne signifie pas qu'elle n'existe pas » (Cixous, 2010 [1re éd. : 1975] : 50). C'est dans cette hétérogénéité des pratiques d'écriture qu'émerge le caractère subversif car inappropriable de la langue littéraire que configurent ces autrices qui, en cela, constituent des précurseurs de notre corpus.

b. Écritures de femmes argentines : se réapproprier la langue et s'auto-représenter

Dans le XXe siècle qui s'ouvre, la nation consolidée, la question des liens entre les femmes et l'écriture se déplace de la légitimité de la participation des écrivaines dans la construction de la nation et de la littérature, à la question de la spécificité d'un langage féminin tant pour l'énonciation du monde que pour l'énonciation de soi. En considérant la langue comme médiatrice entre l'expérience et l'écriture, Norah Lange s'interroge sur les liens entre le langage et le genre dans l'expression d'expériences proprement « féminines ». Aux côtés de Victoria Ocampo, elle fait du genre un problème central du langage s'inscrivant dans les questionnements et expérimentations autour de la langue des avant-gardes du début du siècle : « *Intentaron poner en la superficie la oculta experiencia femenina que había estado velada por la opacidad del lenguaje. De este modo, mostraron los nexos constitutivos entre la literatura y las inflexiones de género y pusieron a prueba la adecuación del vocabulario y la sintaxis vinculándolos con la coyuntura de las mujeres* » (Masiello, 1997: 23)[338]. Ce sont là les prémices du débat sur l'existence et la pertinence d'un « écriture féminine » en Argentine. Dans cette interrogation sur les inflexions du genre masculin ou féminin de la langue se loge aussi la question de la représentation. Victoria Ocampo dans ses *Testimonios*[339] et dans plusieurs articles publiés dans la revue *Sur* réfléchit à l'auto-représentation des femmes par les femmes. Elle entame notamment un dialogue théorique à distance avec Virginia Woolf à l'occasion de la publication de *Un cuarto propio* dans la revue

[338] MASIELLO Francine, *op. cit.*, p. 23.
[339] OCAMPO Victoria, *Testimonios* (1re série : Madrid, *Revista occidente*, 1935 ; 2e série : Buenos Aires, *Sur*, 1941 ; 3e série : Buenos Aires, *Sudamericana*, 1950 ; 4e série : Buenos Aires, *Sudamericana*, 1950 ; 5e série : Buenos Aires, *Sur*, 1954 ; 6e série : Buenos Aires, *Sur*, 1962 ; 7e série : Buenos Aires, *Sur*, 1967 ; 8e série : Buenos Aires, *Sur*, 1971 ; 9e série : Buenos Aires, *Sur*, 1975 ; 10e série : Buenos Aires, *Sur*, 1977).



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

*Sur* en 1928[340]. Les deux autrices partagent la conviction de l'importance d'une écriture des femmes par les femmes mettant en lumière la « vraie » vie des femmes dont la représentation est jusque-là prisonnière d'un corpus et d'un langage masculins. Victoria Ocampo défend le droit et la légitimité de l'autoreprésentation dans laquelle est sous-jacente l'idée de reconquête et de réappropriation des corps et des voix féminines.

> Es fácil comprobar que hasta ahora la mujer ha hablado muy poco de sí mismo, directamente. Los hombres han hablado enormemente de ella, por necesidad de compensación sin duda, pero, desde luego y fatalmente, a través de sí mismos. A través de la gratitud o la decepción, a través del entusiasmo o la amargura que este ángel o este demonio dejaba en su corazón, en su carne y en su espíritu […]. La mujer misma, apenas ha pronunciado algunas palabras. Y es a la mujer a quien le toca no solo descubrir este continente inexplorado que ella representa, sino hablar del hombre, a su vez, en calidad de testigo sospechoso (Ocampo, 1935: 36)[341].

Silvina Ocampo s'empare donc de l'écriture pour écrire les femmes et questionner les représentations et leurs enjeux dans le réel. Elle écrit le grotesque et l'inquiétante étrangeté émanant de l'artificialité des représentations sociales des femmes des classes aisées entourées de couturières, de coiffeuses, de manucures.

La seconde moitié du XX^e^ siècle s'ouvre en Argentine avec la publication d'un texte de Simone de Beauvoir dans la revue *Sur* en 1947[342] qui précède la publication de *Le deuxième sexe* en 1949 faisant scandale à Paris. L'accueil du texte de Simone de Beauvoir à Buenos Aires n'est pas teinté du scandale qu'il fait à Paris car il s'insère dans un débat local déjà ouvert en Argentine comme nous venons de le voir (Nari, 2018)[343]. Cette réception nous permet de décentrer l'idée qu'une théorie ou un débat sur l'« écriture féminine » viendrait de la France ou de l'Occident et donc de se réapproprier ces débats depuis l'Argentine, dans une perspective postféministe du Sud. Nous verrons que la dynamique de réappropriation et d'auto-représentation ou d'auto-énonciation de soi comme individu ou comme communauté minorisée traverse la société actuelle et les trajectoires d'émancipation des personnages de notre corpus (voir chapitre 4) et configure un enjeu politique et littéraire important.

### c. « Écritures de femmes » : création, nouvelle conquête du marché éditorial ?

[340] L'œuvre de Virginia Woolf est publié en 4 fois (numéros 15, 16, 17,18) dans la revue *Sur* en 1928 ; puis dans son intégralité dans l'édition *Sur* en 1936.
[341] OCAMPO Victoria, « La mujer y su expresión », *Sur*, n° 11, agosto, p. 25-40, p. 36.
[342] DE BEAUVOIR Simone, « Literatura y metafísica », *Sur*, 1947.
[343] À ce sujet, lire Marcela María Alejandra NARI, « No se nace feminista, se llega a serlo. Lecturas y recuerdos de Simone de Beauvoir en Argentina », in FILO repositorio institucional: [http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/8294], consulté le 23 décembre 2018.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Dans les années 1960, l'évènement littéraire-éditorial du « Boom de la littérature latino-américaine », s'accompagne d'un discours médiatique remarquant un « Boom de la littérature féminine en Amérique latine ». C'est autour de cette nouvelle création éditoriale que se cristallise le débat sur l'écriture féminine et notamment sur les liens avec le marché éditorial. Liliana Heker, écrivaine argentine, décide de prendre la plume remarquant de façon ironique et agacée que « *yo formaba parte de un problema [...] lo acepte o no, yo era vista como una rareza: una mujer que escribe* ». Les tensions du féminisme se projettent dans la littérature, comme les autrices de notre corpus, elle s'insurge contre le ressassement des débats critiques autour de la « littérature féminine » et tâche de dépasser les arguments des « différentialistes » dont elle interroge l'essentialisme caché ou les limites du déterminisme social et culturel en invoquant la singularité de l'expérience et des limites de tout écrivain au-delà du genre.

> Cuál es el grado de libertad de una mujer ante la aventura literaria. ¿No está limitada por su condición de mujer? Sin duda; entre otros factores, está limitada por su condición de mujer. Como está limitado un hombre, entre otros factores, por su condición de hombre. Lo fascinante del hecho creador, en particular del trabajo literario, es la posibilidad, a partir de esas limitaciones y del conflicto que provocan, de construir el propio imaginario y buscar una manera singular de darle forma. ¿Qué es el estilo de un escritor, al fin de cuentas, qué es el estilo de cualquier artista, sino el choque con su último límite? (Heker, 1967)[344].

Liliana Heker envisage la délimitation « littérature féminine » comme une option de classification du marché éditorial (que les débats critiques tendent à entretenir) qui dessert les écrivaines en ce qu'elle circonscrit leurs productions à une certaine littérature : « *cuando se piensa la* literatura femenina *como algo monolítico y bien definido, se está pensando en la mala literatura hecha por mujeres* » (Heker, *Ibid.*).

> Lo curioso (o no tanto) es que, luego que se vio que el descubrimiento de mujeres en la escritura latinoamericana podía ser un buen negocio, empezó a hablarse hasta el abuso del boom de la *literatura femenina* en Latinoamérica, y a promocionarse y venderse profusamente los libros de un pequeño número de escritoras, entre las cuales, casualmente, no están ni Clarice Lispector, ni Armonía Somers, ni Silvina Ocampo, ni Diamela Eltit, ni Amparo Dávila, ni Elena Poniatowska, ni otras varias excelentes narradoras y poetas que, no obstante, parecen pertenecer al universo de las mujeres, al universo de Latinoamérica, y, por sus obras, al universo de la literatura. Lo cual hace que la expresión "*literatura femenina*" se vuelva sospechosa cuando es exaltada con la voz chillona del mercado (Heker, *Ibid.*).

[344] HEKER Liliana (1967). « Las hermanas de Shakespeare. Sobre las mujeres y la literatura ». Primera parte en revista *El escarabajo de oro*, año 8, n° 34, julio- agosto de 1967.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

À l'inverse, quelques temps plus tard, en 1972, Silvina Bullrich, autrice de romans dont la plupart sont des *bestsellers*, écrit « La mujer argentina » sur commande du ministère de la Culture et de l'Éducation qui semble tracer la généalogie d'une « littérature féminine » dans une entreprise de valorisation culturelle et de récupération d'un rôle central dans le Boom : « *Nosotras fuimos las artífices del famoso "boom" de la novela argentina pero cuando llega la hora de recoger los frutos la mano del hombre se estira antes que la nuestra* » (Bullrich, 1972 : 9)[345]. En partant du constat des avancées de la participation sociale et littéraire des femmes, elle revient sur une généalogie de leur place dans la société argentine. Son exposé remarque une césure entre l'avant et l'après Seconde Guerre mondiale. Si elle évoque l'influence décisive des femmes européennes que la guerre amène à sortir du foyer et notamment de Simone de Beauvoir et de Virginia Woolf, en revanche il nous semble étonnant qu'elle ne parle pas de Victoria Ocampo. Néanmoins elle érige la figure d'Alfonsina Storni en symbole en tant que « *mujer sola y desposeída* » (Bullrich, *Ibid.* : 4) qui malgré sa condition d'immigrée marginale et célibataire a créé une œuvre d'une portée littéraire et subversive importante. Gageons que c'est peut-être en ce sens que Bullrich privilégie sa figure à celle d'Ocampo qui appartient à une bourgeoisie lettrée et, en ce sens, est encore détachée de ce qu'elle appelle la « *mujer real* » (Bullrich, *Ibid.* : 12).

> Ya lo hemos dicho: antes de que las mujeres escribieran había entre nosotros buenos escritores pero la mayoría pertenecían a familias acaudaladas y los demás debían ejercer otros empleos para sobrevivir y mantener a sus familias. El público no se interesaba por sus obras […]. "Ese no soy yo" pensaba y al no identificarse con el personaje se desolidarizaba con el autor […]. La literatura femenina apareció en la Argentina como un inmenso espejo en el cual la mujer se vio, por fin, tal cual era, conoció su propia dimensión en el mundo (Bullrich, *Ibid.* : 11).

Silvina Bullrich ne débat pas sur la possibilité ni sur la pertinence d'une « littérature féminine », elle contribue au contraire à l'instituer en en élaborant une histoire, une spécificité (« *espejo deformante* » / mythification *versus* « *espejo* » de la « *mujer real* » / démythification) ; une fonction (l'identification des lectrices avec une expérience féminine), un genre (le roman) ; un corpus et des axes thématiques (Bullrich, *Ibid.* : 15-17) et en y inscrivant sa production littéraire. Si la démythification et la réappropriation de la représentation des femmes qu'elle invoque nous semblent être des traits pertinents à prendre en compte dans une écriture prise en charge par des femmes, il nous semble cependant que

[345] BULLRICH Silvina, « La mujer argentina », texte commandé par le ministère de la Culture et de l'Éducation, Centro de Documentación e Información Educativa, 1972.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Silvina Bullrich tombe dans le travers de l'essentialisation en esquissant un rapport « essentiel » voire « naturel » entre le genre romanesque et les femmes ainsi qu'entre une « littérature féminine » et un lectorat féminin au travers de la fonction d'identification : « *Este trabajo de disección al que nos obliga la novela es sin duda muy apropiado para la mentalidad femenina tan propicia a estudiar sus sentimientos, sus reacciones, las de sus amigas, las del hombre a quien quiere. La excesiva sensibilidad de la mujer la convierte teóricamente en la novelista ideal […]* » (Bullrich, *Ibid.* : 9). Enfin, Bullrich semble anticiper ou neutraliser l'opprobre et les peurs anti-féministes conservatrices (notamment l'argument que les femmes voudraient en découdre avec les hommes) qui se développent dans le contexte dans lequel elle rédige cet article par un geste destiné à marquer la séparation entre la « littérature féminine » et le féminisme, autrement dit à exclure de la « littérature féminine » toute charge féministe. Commandé par l'État, cet article n'est-il pas un geste de légitimation et de contrôle d'un « boom du roman féminin argentin » hors du féminisme ?

> Si recorremos toda la literatura femenina de este último cuarto de siglo podremos no obstante observar un fenómeno curioso: no es feminista, ni la autora ni los personajes claman por una mayor libertad solo se divierten con buscada picardia en demistificar también al hombre que creía ser un semi dios ante sus ojos […]. Solo queremos vengarnos de la imagen falsa que de él nos dieron pero no del hombre en si mismo; las escritoras adultas frente al amo y senor se portan como chicos traviesos: le tiran piedritas a su estatua. Después de lo cual, francamente, sin ambages, se mueren de amor por él (Bullrich, *Ibid.* : 16).

La littérature écrite par les femmes est donc réduite à « *piedritas* », « *diversión* », « *picardía* » en opposition avec une littérature qui serait féministe. Par ces mots, Bullrich circonscrit le geste de réappropriation de la représentation de la « littérature féminine » dans une simple fonction d'identification des femmes par les femmes qui nie le pouvoir transformateur et politique de certaines écritures prises en charge par des femmes. Les femmes peuvent écrire mais bornées au domaine du privé (des sentiments) au sein du couple, du foyer et de la nation.

Si Silvina Bullrich entreprend un geste critique de valorisation d'une « écriture féminine » s'apparentant à un exercice de neutralisation politique, Liliana Heker développe une réflexion qui au contraire tente de s'affranchir de la stigmatisation du genre féminin dans le champ littéraire et notamment au sein du marché éditorial. Il semble que l'« écriture féminine » soit au cœur de débats qui dépassent le champ de la littérature pour entrer dans le domaine politique et économique. Bien qu'autant Bullrich qu'Heker remarquent directement ou indirectement la multiplication d'autrices, c'est à une nouvelle stigmatisation politique ou

éditoriale que nous concluons qu'elles sont confrontées. Comment valoriser la littérature des femmes en échappant à la stigmatisation ?

d. Incursion en France : « L'écriture a-t-elle un sexe ? », émergence d'une théorie esthétique féministe

À peu près au même moment, dans les années qui s'écoulent dans la tension entre les textes et les opinions d'Heker et de Bullrich, émerge en France un courant de théorie esthétique « féministe » en lien et en réaction avec le mouvement social issu de mai 68 où les femmes remarquent le manque de représentation et de réflexions à propos de la domination qu'elles subissent. Si nous faisons cette incursion dans la théorie française c'est parce que cette dernière pénètre en Argentine dans le retour des exilé·es de la dictature argentine (Drucaroff, 2011)[346], qu'elle nourrit le débat théorique et critique argentin dans les années immédiates (années 1970-1980) et jusqu'à nos jours, et que d'une certaine manière elle dialogue avec des réfléxions déjà ouvertes par les autrices argentines telles que la domination de la langue masculine, l'autoreprésentation, la recherche d'une langue pouvant rendre compte des expériences des femmes, l'androgynie de l'écriture (qui avait été abordée par Victoria Ocampo dialoguant avec Virginia Woolf).

Le geste théorique des écrivaines et intellectuelles françaises des années 1970 s'inscrit dans le contexte de dénonciation et de déconstruction des mécanismes de domination et entend s'affranchir de la stigmatisation de leur genre. Il s'agit pour ces femmes de « transformer le stigmate de l'appartenance sexuée (péjorative) en emblème d'une innovation esthétique » (Naudier, 2001 : 57)[347]. Nous voyons là un geste subversif qui résonne a posteriori avec celui des écrivaines argentines. On a pu taxer les écrivaines et intellectuelles françaises d'essentialistes en soulevant le paradoxe entre leur volonté de s'affranchir du stigmate de l'appartenance sexuée et la notion d'« écriture femme ». Leur travail n'émerge pas de ce postulat d'« écriture femme » mais d'une question : « l'écriture a-t-elle un sexe ?» qui sous-entend plus la déconstruction d'une domination masculine sur le langage et donc sur l'écriture que l'existence ex-nihilo d'une « écriture femme ». Si cette terminologie est employée c'est comme instrument critique et théorique de déconstruction et non pas comme

[346] Sur l'imprégnation des théories françaises sur les femmes et l'écriture pendant l'exil de la dictature argentine, voir Elsa DRUCAROFF, *Los prisioneros de la torre*, Buenos Aires, Emecé, 2011, p. 558-559.
[347] NAUDIER Delphine, « L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique », *Presses de sciences Po*, n° 44, 2001, p. 57-73.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

donnée première. Examinons donc les axes de cette théorie française qui, dans les années 1980 et 1990 en Argentine, infusent et continuent les débats théoriques initiés dans les années 1960, afin de la mettre en perspective avec les écrivaines argentines ainsi que les écritures des autrices de notre corpus.

### 1) Absence et invisibilité des femmes dans la langue : vers l'autoreprésentation/l'autoécriture

Comme Victoria Ocampo, Norah Lange, puis Silvina Bullrich, les écrivaines et intellectuelles françaises remarquent que les femmes sont énoncées dans le langage masculin autrement dit, dans et par le neutre et l'universel (Irigaray, 1989)[348] : elles « sont exilées d'elles-mêmes » (Irigaray, 1977 : 131)[349], et l'usage de la langue officielle « *toma forma una especie de autoexilio de los locutores femeninos* » (Masiello, 1992 : 257). Hélène Cixous file la métaphore géographique/territoriale en invoquant le « continent noir » institué par la coupure du logos masculin qu'elle appelle aussi « le coup de l'apartheid ».

> Le « continent noir » n'est ni noir ni inexplorable. Il n'est encore inexploré que parce qu'on nous a fait croire qu'il était trop noir pour être explorable. Et parce qu'on veut nous faire croire que ce qui nous intéresse c'est le continent blanc, avec ses monuments au Manque. Et nous avons cru. On nous a figé entre deux mythes horrifiants : entre la Méduse et l'abîme (Cixous, 1975 : 41-54).

Face à cet exil de soi-même, Cixous et Irigaray appellent les femmes à se réapproprier et à reconquérir leur langue et leur corps par l'autoreprésentation : « Il faut qu'elle s'écrive parce que c'est l'invention d'une écriture neuve, insurgée qui, dans le moment venu de sa libération, lui permettra d'effectuer les ruptures et les transformations indispensables dans son histoire […] en s'écrivant, la femme fera retour à ce corps qu'on lui a plus que confisqué […]. Écris-toi. Il faut que ton corps se fasse entendre » (Cixous, 1975 : 45).

Luce Irigaray l'exprime de façon poétique dans son essai « Quand nos lèvres se parlent »[350] (1977) en faisant parler les lèvres de son sexe entre elles à la recherche d'une expression propre. Cet exil à soi est figuré de façon récurrente dans les romans de notre corpus. Les deux personnages Fernand et Guillemette du roman *Amor Invertido* de Fernanda García Lao ont subi la transplantation de leur cœur dans le corps de l'autre à travers le projet

[348] Voir à ce propos, IRIGARAY Luce, *Le temps et la différence. Pour une révolution pacifique*, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche. Biblio », 1989.
[349] IRIGARAY Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, les Éditions de Minuit, 1977.
[350] IGIRARAY Luce, *Ibid*.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

du docteur Ferreti tout puissant qui cherche à prouver scientifiquement l'origine du désir. Cette séparation de soi à soi est marquée géographiquement par l'exil de Guillemette qui a fui en Argentine et tente de rejoindre Fernand resté à Paris. Dans leur correspondance, l'un raconte à l'autre ses errances sexuelles où le coït s'apparente à une bataille ou à une confusion qui dit la coupure, la blessure de/à soi. L'instance médicale patriarcale institue dans ce couple une coupure aliénante entre l'un et l'autre, soi et soi, le corps et le désir. Ainsi Fernand vit son errance dans Paris et l'attente du retour de Guillo comme un exil, une dépossession de soi : « *nosotros fuimos exiliados del coito* », « *cuando estoy frente al sanatorio mi cuerpo me dice que no* » (p. 112). Cette même sensation d'exil de soi est éprouvée par Eusebia dans le roman *Vagabundas* de la même autrice dont le pesant héritage de l'hôtel El Ancla instaure l'ancrage forcé comme un exil. C'est en s'appropriant l'exil comme un destin qu'Eusebia s'arrache du déterminisme familial et renoue avec elle-même et son désir. C'est le même geste que réalise la protagoniste de *Matate Amor* d'Ariana Harwicz qui subit les relations familiales traditionnelles comme un exil de soi qu'elle réaffirme en se définissant comme « *extranjera* ». Si l'institution familiale la coupe d'elle-même, c'est en se coupant elle-même qu'elle renoue avec son désir. La reconquête du « continent noir » de chacune se génère par l'autoreprésentation (narration prise en charge par les protagonistes exilées d'elles-mêmes) et notamment par l'expression du corps et du désir : souvenirs et projections sexuelles et physiques de Guillemette avec Fernand ; projections du désir d'Eusebia sur la dune Manuel et de la protagoniste de *Matate amor* sur le cerf dont elle croise le regard primitif dans la forêt.

### 2) Subvertir/Échapper à l'autorité du logos par la pluralité et la mobilité

Comment la réappropriation de l'écriture et de la langue peut-elle éviter le piège de l'essentialisme dans le simple retournement de la dichotomie ? Comme le remarque Cixous : « Il ne s'agit plus de s'approprier leurs instruments, leurs concepts, leurs places, ni de se vouloir en leur position de maîtrise » (Cixous, *Ibid.* : 58). En effet,

> S'il y a un « propre » de la femme, c'est paradoxalement sa capacité de se dé-proprier sans calcul : corps sans fin, sans « bout », sans « parties » principales, si elle est un tout, c'est un tout composé de parties qui sont des tous, non pas simples objets partiels, mais ensemble mouvant et changeant, illimité cosmos qu'Éros recourt sans repos, immense espace astral non organisé autour du soleil plus-astre que les autres (Cixous, *Ibid.* : 60).



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Lorsqu' Hélène Cixous parle de « refoulement de la femme » (Cixous, *Ibid.* : 43), Irigaray invoque une « désappropriation de son rapport à elle-même et aux autres femmes » générée par le recours à des systèmes de représentation masculins qui l'empêche d'avoir accès au langage (Irigaray, *Ibid.* : 81). Ainsi, la question n'est pas de défendre l'existence d'une écriture ou d'une langue féminine qui retournerait le rapport de force à son avantage tout en en conservant la structure, mais de rendre compte de leur subordination structurelle au système du logos hégémonique et donc de son autorité toute puissante. « Amie, garde-toi du signifiant qui veut te reconduire à l'autorité du signifié ! » (Cixous, *Ibid.* : 66) : Cixous appelle à résister et à échapper aux « flics du signifiant », ces hommes qui décapitent les langues de Méduse figurant la coupure du signe linguistique de Saussure. Julia Kristeva nomme « l'impossible » l'écriture ou la langue féminine ne pouvant exister que négativement, hors du signe, hors de la représentation, du nom et des idéologies. Elle chercher à dépasser et à déconstruire la distinction féminin/masculin ainsi que l'autorité du signe et du symbolique en inventant le « sémiotique »[351] : état de langage pré-social qui s'exprime dans une matérialité pure antérieure au sens et à la symbolisation dans la récupération des premiers liens pré-œdipiens entre la mère et l'enfant. Le sémiotique se manifeste par écholalies, jeux sonores et rythmiques questionnant l'ordre symbolique et les régimes de signification. Kristeva reconnaît des irruptions du sémiotique dans des écritures non produites par des femmes (Lautréamont, Artaud, Bataille) comme Cixous reconnait des traits textuels « féminins » (et en ce sens, elle frise l'objection essentialiste et ne dépasse pas clairement comme Kristeva la dichotomie féminin/masculin) chez Jean Genet.

De cette façon, les théories féministes autour de « l'écriture féminine » formulent un geste esthétique et critique subversif contre l'hégémonie du logocentrisme qui tente de se situer au-delà de la dichotomie masculin/féminin dans une recherche d'autonomie dont la production de « sextes » (Cixous, 1975 : 54) serait fondée en soi-même et non subordonnée au système du logos. L'idée déjà présente chez les écrivaines argentines est donc de déstabiliser ce système – le Un – par une pratique mouvante et plurielle de l'écriture échappant à toute fixité.

Les romans de notre corpus s'apparentent à ces « sextes » et leurs autrices à Méduse et ses milles langues qui échappent et se rient de la fixité du signe et de l'autorité du langage. Elles puisent en elles les ressources linguistiques créatives. Nous le verrons, leur langue est nomade : dans tous ses romans et notamment dans *La virgen cabeza,* Gabriela Cabezón

[351] À ce propos, voir Julia KRISTEVA, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1985.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Cámara invente des langues qui se démultiplient, s'enlacent, fusionnent, de l'espagnol du siècle d'or au *lunfardo cumbiero* et *reguetonero*, du *romance* à l'opéra, en passant par des changements de personne pour s'adresser à l'autre ou pour parler de soi ; Ariana Harwicz travaille une langue qui oscille entre le symbolique et le sémiotique ou plutôt glisse de l'un à l'autre. Dans *Matate amor* le glissement au sémiotique survient dans lorsque la personnage s'enfuit dans la forêt où elle se fond dans sa matière et dans ses sons, dans son lien fusionnel avec son bébé ou bien dans le quotidien « social » comme lorsque le « ajjj ajjj » du hibou vient interrompre un instant-télévision et se connecte avec les projections de son désir intérieur.

3) Inscrire et rendre visible le désir et les corps

Au-delà de la subversion de la fixité du logos par la recherche d'une langue mouvante et plurielle, les théoriciennes évoquent une dynamique subversive qui tient à l'inscription de la corporalité et du désir dans le texte, tus et invisibilisés par le logos tout puissant. Dans *La révolution du langage poétique* (1985), Kristeva démontre que le sémiotique est le site d'une réinscription de la libido et des liens archaïques refoulés dans l'écriture. Chez Cixous, le corps devient un texte : « Textes, mon corps » (Cixous, 1975 : 48) ; « Sa chair dit vrai » ; « elle s'expose » ; « elle matérialise charnellement ce qu'elle pense, elle le signifie avec son corps » (Cixous, *Ibid.* : 47). En invoquant « le féminin », Cixous semble adopter une posture différentialiste et essentialiste. Or, il nous semble qu'il faille envisager « le féminin » comme concept critique et subversif qui défie la dichotomie corps/esprit et annonce de ce fait de nouvelles poétiques possibles. Les porteuses d'une telle pensée et d'une telle écriture sont, chez Cixous, des « arrivantes », génératrices de dissémination (nous retrouvons ici Derrida) et de devenirs esthétiques (Cixous, 1975 : 19)[352]. Et en ce sens, le réveil des monstres (trans)féminins dans la Nueva Narrativa Argentina est l'œuvre des « arrivantes », autrices et personnages porteuses de devenirs transcorporels physiques et textuels.

Ainsi, les autrices de notre corpus inscrivent-elles le désir et le corps dans leurs textes. Le désir vient disséminer l'ordre linguistique et de cette façon « *el deseo transforma la carne en un espacio estético, en tanto zona liberada de todo orden policial mimético-*

[352] CIXOUS, *Ibid.* : « les arrivantes […] sont aussi les lettres du texte, ces lettres qui, échappant aux organes de contrôle, arrivent au texte du texte, à la faveur d'une dissémination de l'herméneutique, par quoi chaque mot, chaque lettre, se « gothise », s'ombre, se dédouble, s'homonymise, s'hybridise, s'androgynise, et sollicite au final moins une herméneutique qu'une hermétique, une science du décryptage » (p. 19).



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

*representativo* » (Montes, 2017 : 24)[353]. Chez Fernanda García Lao, Ariana Harwicz et Gabriela Cabezón Cámara, c'est à travers le désir que les personnages prennent corps et langues, disséminant toute logique et toute structure instituée sur leur passage. La chair devient donc un espace esthétique depuis lequel les personnages s'expriment et deviennent.

### 4) Au-delà du sexe : Androgynie, bisexualité, neutralité de l'écrivain·e et de l'écriture

Virginia Woolf proposait de dépasser l'autorité monolithique du sujet et de l'écrivain masculin sur les femmes en partant du principe que tout sujet et tout écrivain·e est androgyne. Elle théorise cette pensée dans *A Room of One's Own* (1929)[354] et la met en fiction dans son roman *Orlando* (1928) où le personnage-écrivain·e éponyme traverse sa vie et les siècles en changeant continument de sexe – ou plutôt de genre ? Victoria Ocampo reprendra à son compte ces réflexions dans ses *Testimonios* et dans la revue *Sur*[355].

Afin de dépasser les apories essentialistes de la « différence », Hélène Cixous propose de concevoir la différence non comme exclusion d'un sexe ou de l'autre mais comme ce qui se rapprocherait de la « différ*a*nce » de son ami Jacques Derrida, autrement dit une différence active et créative qui n'exclut ni ne refoule mais intègre. Elle appelle cela « l'autre bisexualité ».

> (…) repérage en soi, individuellement, de la présence, diversement manifeste et insistante selon chaque un ou une, des deux sexes, non exclusion de la différence ni d'un sexe, et à partir de cette « permission » que l'on se donne, multiplication des effets d'inscription du désir, sur toutes parties de mon corps et de l'autre corps […] bisexualité en transes qui n'annule pas les différences, mais les anime, les poursuit, les ajoute (Cixous, 1975 : 52).

Cette théorie de la bisexualité de l'écrivain·e ouvre l'horizon conceptuel de l'« entre » comme espace de création au-delà (chez Cixous : « les arrivantes ») ou en-deçà (chez Woolf : l'androgynie primordiale) de la séparation dichotomique. Il ne s'agit pas de concevoir l'« entre » comme un « entre-deux » réducteur mais comme un espace indécidable. C'est ainsi que Masiello conçoit cet « entre » dans son ouvrage sur les femmes écrivaines de la

[353] Montes Alicia, *De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis, la carne como figura de la historia,* Buenos Aires-Los Ángeles, Argus, 2017.
[354] Woolf Viriginia, « Un cuarto propio » publié dans le numéro 18 de la revue *Sur* (p. 46-81).
[355] À ce sujet, lire l'article de Pasternac Nora, « Las escritoras en la revista Sur, un ejercicio de recuperación de la memoria », *Iztapalapa: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 52, 2002, p. 288-301.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

construction nationale dont nous rappelons le titre évocateur : *Mujeres entre civilización y barbarie* (1992). Elle étudie comment les écrivaines transforment cet « entre » dans lequel les dichotomies les enferment (civilisation/barbarie ; captives/monstre) en « entre » créateur qui subvertit les dichotomies.

Néanmoins, si Cixous semble toujours vouloir dépasser la dichotomie à travers cette idée d'« entre », pour autant elle demeure dans la « différence sexuelle » qui bien qu'elle soit invoquée de façon politique n'en conserve pas moins la bipartition des catégories hégémoniques de masculin et féminin.

> Admettre qu'écrire c'est justement travailler (dans) « l'entre », interroger le procès du même et de l'autre sans lequel rien ne vit, défaire le travail de la mort, c'est d'abord vouloir le deux, et les deux, l'ensemble de l'un et l'autre non pas figés dans des séquences de luttes et d'expulsion ou autre mise à mort, mais dynamisés à l'infini pas un incessant échangement de l'un entre l'autre sujet différent (Cixous, 1975 : 52).

C'est Monique Wittig qui dépasse les paradoxes et contradictions de l'écriture androgyne et bisexuelle depuis le concept de « corps lesbien » à travers lequel elle entend déconstruire la catégorie de « femme » inventée par les systèmes de pensée et de domination hétéronormés patriarcaux. Elle évacue le débat sur l'« écriture féminine » en invoquant une écriture lesbienne, terme politique qui signifie l'affranchissement de la catégorie de « femme » et dès lors échappe à toute stigmatisation et à toute catégorisation liée au sexe : « Il n'y a pas de littérature féminine pour moi, ça n'existe pas. En littérature, je ne sépare pas les femmes des hommes. On est écrivain, ou pas. On est dans un espace mental où le sexe n'est pas déterminant. Il faut bien un espace de liberté. Le langage le permet. Il s'agit de construire une idée du neutre qui échapperait au sexuel » (Wittig, 1999)[356].

Fernanda García Lao illustre magistralement ce brouillage d'une écriture sexuée par l'écriture à 4 mains ou 2 langues du roman *Amor invertido* qu'elle co-écrit avec Guillermo Saccomano. L'œuvre part du principe d'une inversion des sexes des auteur·es : Guillermo devient Guillemette et Fernanda devient Fernando. Cette inversion est elle-même projetée dans la fiction par l'inversion des corps sexués des deux personnages. Si ce principe est à l'origine de la première partie épistolaire de l'œuvre, l'autrice nous explique qu'il n'est pas conservé de façon stricte dans la seconde partie et que les deux auteur·es ont pris part aux corrections de la totalité du roman. Ainsi, dans son projet même, *Amor invertido*, figure l'androgynie, la bi-sexualité qui se démultiplie dans l'espace fictionnel et brouille toute

[356] WITTIG Monique dans le journal *Libération* du 17 juin 1999.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

possibilité de stigmatisation des marques sexuées de l'écriture. Gabriela Cabezón Cámara figure une écriture lesbienne qui échapperait à toute catégorisation hétérosexuelle par la mise en abyme de l'écriture d'un opéra-cumbia prise en charge par Cléo travesti qui devient lesbienne en rencontrant Quïty. Ici, la lesbienne n'est pas « une femme » au sens sexuel et révèle alors les apories des structures normatives de genre et de la notion d'écriture sexuée.

Ces derniers apports théoriques montrent bien que la problématique qui s'ouvre lorsque se pose la question du « sexe » de l'écriture est bien celle de la construction même de la dichotomie masculin/féminin de laquelle découle le système de domination linguistique et sociopolitique. Les *genders studies*, dans les années 1990, en déconstruisant le genre, apportent de nouveaux éléments à cette réflexion.

### e. L'inflexion des *genders studies* : « écritures de femmes » ou « autres écritures » ?

#### 1) De la « sexualisation du texte » à la « textualisation du sexe[357] »

Depuis les années 1990 les études de genre déplacent la question du lien entre l'écriture et le sexe à celle du lien entre la langue et le corps. Les notions de « performativité[358] » chez Judith Butler et de « technologies du genre[359] » chez Teresa de Lauretis construisent un cadre depuis lequel penser le genre comme processus et produit de la performativité (autrement dit de la citation répétée), comme matérialisation de la norme et notamment d'un discours hétéronormatif. Dans cette écuation, c'est la langue qui matérialise le corps. Ainsi, faut-il inverser la question initiale de la spécificité d'une « écriture féminine » et de l'observation des incriptions du corps dans le texte, vers la déconstruction du corps comme texte.

> De este modo, ya no será el cuerpo el que se imprima en el texto sino por el contrario, es el texto – el discurso, el lenguaje – el que imprime sus marcas sobre el cuerpo. En otras palabras, si en un principio la búsqueda de la especificidad de la escritura femenina presuponía una suerte de sexualización del texto, la concepción del lenguaje como dispositivo materializador, como

[357] Nous reprenons cette formulation du passage d'une catégorie à une autre de OSTROV Andrea, *El género al bies. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*, Buenos Aires, Alción, 2004.
[358] Voir tous les ouvrages de BUTLER Judith et sa théorie de la performativité comme citation ou répétition qui instituent le genre.
[359] Voir l'ouvrage de DE LAURETIS Teresa, *Technologies of Gender. Essays on Theory, film and Fiction*, Indiana university press, Bloomington & Indianapolis, 1987, où elle reprend la terminologie foucaldienne pour évoquer les « technologies du genre », concept sous lequel elle regroupe les langages et représentations socioculturelles qui produisent les genres. Elle envisage « la construction du genre comme étant à la fois le produit et le processus de la représentation et de l'autoreprésenation », DE LAURETIS Teresa, *Ibid.*, p. 9.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

> instancia no solo representativa sino fundamentalmente performativa, habilita la inversión de ese planteo para postular, en cambio, la textualización del sexo (Ostrov, 2012 : 118)[360].

C'est cette « textualisation du sexe » ou plutôt du corps que figurent les personnages de notre corpus à travers leurs corps mutants. Le chapitre 8 fait état des processus de monstrations critiques de ces incriptions ou matérialisations de la langue et de la na[rra]tion dans les corps : « *re-marca* » ou réécriture (Ostrov, *Ibid.*) qui « *des-oculta* » les mécanismes discursifs qui façonnent les corporalités. En effet, les monstres féminins de notre corpus sont des figurations qui « exhibent » de manière critique les processus de représentation dont elles sont les produits, ceux-là même qui construisent les femmes comme Captives, afin de révéler la « textualisation du corps des femmes » fondée par la na[rra]tion.

2) L'invention d'une « autre écriture » au-delà du genre

Mais les *genders studies* ne se cantonnent pas à la monstration critique du genre comme effet fatal de matérialisation de la langue. Elles ouvrent les voies d'émancipation vers des possibles, des devenirs. En effet, Butler, comme Derrida et Deleuze, envisage la représentation en dehors de l'ordre de la représentation régie par le rapport entre l'original et la copie dans la culture occidentale (à l'origine des politiques de représentations identitaires basées sur l'essence ou l'origine). Selon la philosophe, le genre est une imitation sans origine qui permet d'envisager des devenirs possibles. Ces devenirs sont eux-mêmes une question de langage. Il s'agit de combler les échecs et les vides de représentation par l'expansion et l'ouverture des possibles. C'est en partant du constat de l'échec des stratégies identitaires entraînant les replis en ghettos que Néstor Perlongher écrit « Los devenires minoritarios » (Perlongher, 1991)[361] en exhortant à l'expansion des différences et à se rendre insaisissable et inappropriable. Rappelons qu'Hélène Cixous décrivait ainsi la langue de Méduse : « sa langue ne contient pas, elle porte, elle ne retient pas, elle rend possible » (Cixous, 1975 : 61). D'ailleurs c'est Cixous elle-même qui qualifie Méduse « muse de la littérature. Une queer. D'autres disent la queen des queers. La littérature comme telle est queer » (Cixous, *Ibid.* : 33). Ainsi l'instigatrice de la théorisation esthétique d'une « écriture féminine » ne conceptualisait-elle pas déjà sa dimension politique qui ne pouvait se réaliser que par le *queer* ? C'est cette dimension émancipatrice de l'écriture que nous étudierons dans le

[360] OSTROV Andrea, « Género, escritura y reescritura », *Lectures du genre*, vol. 9, 2012, p. 112-123.
[361] PERLONGHER Néstor, *Los devenires minoritarios*, Barcelona, diaclasa.net, 2016 (1re éd. : 1991).



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

chapitre 6 en mettant au jour plusieurs stratégies d'invention de devenirs corporels par une subversion des régimes de représentation : l'extase ou l'*hubris* comme stratégie de sortie, d'annulation et de débordement des normes ; l'inversion comme travestissement et carnavalisation des normes ; l'hybridation comme fusion et extension des normes. Dans ces écritures ce qui est en jeu n'est pas « une écriture féminine » mais une « autre écriture » qui invente des possibles devenirs féminins.

Si le corps est la matérilisation du langage, nous verrons donc, dans le chapitre 5, comment par l'écriture les autrices de notre corpus déconstruisent les fictions et « textualisations » canoniques de femmes et comment, en s'appropriant le site du monstre, elle s'en affranchissent pour inventer des corps à partir de nouvelles stratégies esthétiques de représentation. Si le concept d'« écriture féminine » renvoie à une essence ou une origine sexuée à partir de laquelle s'écrivent les textes, l'écriture des autrices de notre corpus qui matérialise de nouvelles corporalités ne peut se circonscrire à aucune origine générique qui en déterminerait l'expression dans le sens où elle est toute entière tournée vers un devenir qui déstabilise, dépasse et invente.

Nous comprenons bien que le critère « écriture féminine » – dans le sens où il aurait perdu sa dimension politique et critique comme l'entendaient Cixous ou Irigaray – ne peut être que le signe d'une persistance de l'instrumentalisation et de la réification d'un stigmate au service d'intérêts patriarcaux comme le marché éditorial ou la presse culturelle institutionnelle ou libérale.

### 3) « *Mirada femenina* » et singularité esthétique *vs* stigmatisation

Elsa Drucaroff propose une alternative au concept de « littérature féminine » : celle de la « *mirada femenina* » (Drucarroff, 2011, 2014)[362], concept par lequel elle tente de dépasser la stigmatisation d'une écriture envisagée à partir d'une supposée « origine » générique vers une écriture envisagée à partir d'un « autre » regard incluant des expériences rarement traitées ainsi que des tonalités et des perspectives nouvelles sur des expériences traditionnellement attribuées à un sexe ou un autre. Cette « *mirada femenina* » ne serait donc par le propre d'écrivaines de sexe féminins et Drucaroff l'envisage comme concept depuis lequel non seulement lire la production littéraire de l'anthologie « chicas del setenta » constituée de

[362] DRUCAROFF Elsa, « Escritura femenina », Buenos Aires, *Katatay*, n° 8, 2014, p. 26-31 ; DRUCAROFF Elsa, *Los prisioneros de la torre*, Buenos Aires, Emecé, 2011.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

nouvelles d'autrices exclusivement mais aussi de la NNA dans son ensemble : « *La NNA semiotiza casi con naturalidad, y en muchos casos por primera vez en la literatura, vivencias femeninas que antes nadie hubiera creído dignas de entrar en el arte* » (Drucaroff, *Ibid.* : 460). Elle prend des exemples de ces mises en écriture d'expériences féminines non seulement chez des autrices mais aussi chez des auteurs (exemple : la nouvelle intitulée « Alumbramiento » d'Andrés Neuman qui raconte l'accouchement singulier d'un homme) auquel nous pouvons ajouter les aventures sexuelles de Guillemette écrites pour la plupart par Guillermo Saccomano dans le roman *Amor invertido* écrit à quatre mains avec Fernanda García Lao qui figure dans notre corpus. Ce nouveau regard qui traverse la NNA reconfigure donc les « textualisation » du corps et des expériences des femmes en problématisant l'énonciation ainsi que les régimes de représentation canoniques. De plus, cette idée de regard et d'énonciation affranchis du sexe de l'auteur·e permet d'envisager les expériences et les thématiques abordées au-delà des expériences et thématiques conçues de manière canoniques comme spécifiquement féminines en décentrant la lecture vers d'autres zones : vers la politique, le social, la mémoire, l'histoire, la langue etc. Enfin, nous pensons que « *la mirada femenina* » est aussi une façon de prendre en compte l'évolution d'une littérature traversée par une vision de genre (diversité et dissidences sexuelles) qui fait échos aux évolutions des subjectivités actuelles notamment, dans le contexte argentin, portées par la révolution féministe (Szpilbarg, 2018 : 21-22)[363].

Ainsi, lorsque Miriam Chiani et Silvina Sánchez proposent une anthologie de jeunes autrices de la NNA[364] – dont fait partie Fernanda García Lao –, elles justifient ainsi leur sélection : « *La selección, el recorte, claro está, es arbitrario pero apunta a demostrar esa variedad de estilos, propuestas y tendencias estéticas* » (Chiani, Sánchez, 2014 : 1)[365]. L'objet de cette anthologie n'est donc pas de regrouper des textes à partir de l'unique critère du genre mais surtout de regrouper des textes considérés comme de véritables propositions, qui renouvellent et initient de nouvelles tendances[366]. Par ce geste critique (dont il nous semble important d'indiquer qu'il survient avant l'engouement médiatique initié en 2015), il s'agit

[363] SZPILBARG Daniela, *op.cit.*
[364] L'anthologie est composée des textes inédits de Florencia Abbate (« El Candy »), Selva Almada (fragment d'un roman sans titre), Mariana Dimópulos (fragment du roman *Eso pendiente*), Fernanda García Lao (« Rendija »), Natalia Moret (« Come en casa Burgos »), Pola Oloixarac (« Los teratos de la lit. Acerca de *La masacre de Reed College*, de Fernando Montes Vera ») y Mariana Eva Pérez (« Entrar a la Esma. Aventuras post-concentracionarias de una princesa montonera »).
[365] CHIANI, Sánchez, *op. cit.*, p. 1.
[366] C'est dans ce sens que nous envisageons l'étude des poétiques singulières de chacune des autrices de notre corpus au chapitre 7.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

d'inverser celui de Ricardo Rojas qui circonscrit les « *mujeres escritoras* » dans un chapitre (XVII) inséré dans la partie « Los modernos » dont l'idée est de montrer que le fait que des femmes écrivent est un des effets de la modernité et non d'en insérer les propositions esthétiques dans son histoire de la littérature argentine[367]. Au sein même de ce numéro, si Elsa Drucaroff exprime son scepticisme quant à la constitution d'anthologies d'autrices et quant au processus de « discrimination positive » sous-jacent, elle souligne néanmoins le possible rôle de déclencheur que ce geste éditorial et académique recouvre.

> Empecemos por los cuestionamientos contra el gesto de difundir y valorar la literatura escrita por mujeres, aislándola en carriles exclusivos. Es un claro caso de lo que se llama —discriminación positival, una acción sociocultural que tiene desventajas, aunque me sigue pareciendo evidente que las ventajas son mayores. En efecto, discriminar positivamente deja entrever que la literatura femenina sería algo —raro, —inusuall, que no se junta con —la otra literatura, y encierra en un corral (de oro pero con rejas) los textos femeninos, generando una lógica por la cual no se imponen por resultar —buenos a quienes leen sino porque los sujetos que crearon esas obras pertenecen a una comunidad subalterna. Sin embargo, al mismo tiempo que hace eso, la discriminación positiva difunde y ofrece una oportunidad de mostrar que estos textos existen, de concitar atención y poner a prueba sus valores. La discriminación positiva ha aportado a las escritoras muchas oportunidades —defectuosas de publicar, en una sociedad donde no había casi ninguna. Es una decisión que siempre actúa a la larga como el disparador que empieza a permitir la integración de los grupos relegados, algo que, a partir de esas medidas, ocurre cada vez con mayor naturalidad y democracia.

Nous voyons bien que l'exercice d'écrire un essai critique au sein d'une anthologie d'écrivaines conduit à envisager plusieurs lignes qui se contredisent et entrent en friction. Notre réflexion, comme celle de Drucaroff, n'est pas exempte et ne cherche d'ailleurs pas à éviter les contradictions ni les conflits que posent cette question de la visibilité/visibilisation des écrits de femmes car il nous semble que ces contradictions et ces conflits révèlent justement ce qui se déplace et ce qui mute dans les subjectivités et au niveau politique au moment précis où nous pensons et lisons ces œuvres. Et il nous semble que cette visibilité des autrices, si elle constitue une « nouveauté » (un fait remarquable) de la NNA, pour le moins

[367] Au XIX^e^ siècle, les écrivaines sont captives d'une narration d'hommes d'État-écrivains qui posent les bases de la nation à travers la recherche d'une littérature nationale. Il faudrait relire « les histoires » de la littérature argentine (Criado, 1908 ; García Velloso, 1914 ; Rojas, 1917-1922 ; Martínez Estrada, 1967 ; AAVV, 1980-83 ; Viñas, 1982 ; Jitrik, 2002 ; Prieto, 2011) pour étudier comment elles y sont insérées et mesurer leur place dans une filiation littéraire argentine. Dans la *Historia de la literatura argentina* de Ricardo Rojas (1917-1922), un chapitre est consacré aux « mujeres escritoras », insérées et classées à partir du critère de leur sexe et non à partir de ce que leur écriture pourrait apporter, transformer, inventer. Beaucoup ont lu l'œuvre monumentale de Rojas comme une façon de parler des mutations culturelles en Argentine à travers une histoire de la littérature. Ainsi, il consacre le chapitre XVII de la partie « Los modernos », aux écrivaines femmes dans le but de montrer que leur professionnalisation est une conséquence de la vie moderne à cette époque en Argentine. Les écrivaines ne seraient donc que des « effets » de la modernisation. Voir ROJAS Ricardo, *Historia de la Literatura Argentina* 1917-1922, Buenos Aires: Kraft Ediciones,1957.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

s'inscrit dans une ouverture de l'espace littéraire à la représentation et aux expérimentations de langages, de corporalités et de subjectivités dissidentes ou possibles dans laquelle elles s'insèrent en prenant part au brouillage des genres.

## 2.3. Mutations de la NNA : « Insurrection de la chair », irruptions dans le canon et perturbations des normes : au-delà du genre ? Une cartographie des métamorphoses.

Les monstres ont été pour nous les signes d'une littérature en mutation : personnages transplanté·es, amputé·es, contaminé·es, revenant·es, hybrides, fantômes, etc. Nous avons choisi de lire la NNA à travers le prisme de ces « transcorporalités » (Audran, Schmitter, 2017)[368] ou corporalités mutantes pour tenter de saisir les enjeux esthétiques et politiques de telles « *plataforma de mutaciones* » (Pron, 2009)[369]. Les lignes qui suivent sont un itinéraire à travers les métamorphoses de la NNA où s'effectue ce que nous appellerons un « tournant de la chair », où les corps ont une part centrale et dont les mutations perturbent le canon et les normes et reconfigurent les fictions canoniques de femmes vers un brouillage des genres.

### *2.3.1. Le corps au centre : l' « insurrection de la chair » et les transcorporalités de la NNA*

Le corps est au centre de la production littéraire de la NNA. Les auteur·rices de cette génération reconfigurent la notion même de corps en la déplaçant d'un concept organicisite et unitaire vers l'idée d'une matière investie de forces, d'intensités, de pouvoir de transformation. C'est pourquoi nous parlerons de « corporalités » et même de « transcorporalités ». Le corps ne serait plus seulement une surface d'inscription du pouvoir à déconstruire mais aussi une *poiesis*, une puissance de création, apte à écrire de nouvelles formes.

La critique littéraire argentine remarque donc la centralité des corporalités: un véritable « tournant de la chair » a lieu dans la NNA. Selon Elsa Drucaroff, qui consacre un chapitre entier de son essai au corps, dans un monde où « *todo es lenguaje (y por eso desolación)* », le corps est « *la única certeza* » (Drucaroff, 2011 : 446) de l'expérience, et en particulier, souligne-t-elle, de l'expérience féminine. En effet, si la chair et le corps des

[368] AUDRAN Marie, SCHMITTER Gianna, *op. cit.*
[369] À ce sujet, lire PRON Patricio, « La reinvención de lo nuevo: la literatura argentina después del 2001 », *Quimera*, n° 304, Barcelona, marzo de 2009.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

femmes sont conquis par le langage et le logos patriarcal au sein de la littérature canonique et des nécropolitiques capitalistes (qui font des femmes des captives dont il faut conjurer la chair), l'écriture du ou depuis le corps est un acte subversif de réappropriation et de réaffirmation pour les autrices qui l'exercent. Selon Drucaroff, écrire le corps et écrire depuis le corps féminin serait une façon de faire entrer dans l'espace littéraire tout un pan du monde (langage, subjectivité, corporalité) resté dans l'ombre et de réaliser une véritable connexion entre le corps et le langage. Drucaroff cite plusieurs exemples de romans et de nouvelles par lesquels « *entran así a la litertura experiencias de la carne femenina* » (*Ibid.* : 466) comme l'érotisme, le cancer, la chirurgie, la coquetterie, l'épilation, la peau, l'amitié et la sororité, etc., dont *Muerta de hambre* de Fernanda García Lao qu'elle lit comme « *la rabia de vivir en un logos que no es capaz de significar nuestro cuerpo* » (*Ibid.* : 464) ; la prose poético-photographique de Garbiela Liffschitz qui contemple les mutations de sa chair et de son corps atteint du cancer ; les « *novelas de educación femenina* » comme *Niños* de Selva Almada qui traite des expériences de l'enfance et de la puberté dans un village de province argentin ; ou encore les nouvelles d'Andrea Rabih dont « *el centro de su percepción es femenina porque escribe a partir de experiencias corporales* » (*Ibid.* : 467). Selon la critique, ces écrivaines auxquelles nous ajoutons celles qui figurent dans notre corpus écrivent le corps depuis « *la conciencia sútil de las relaciones de poder que allí circulan* » (*Ibid.* : 148). Au-delà de la monstration d'expériences corporelles jusqu'alors invisibles dans la littérature et de la déconstruction des relations de pouvoir qui s'inscrivent sur les corps, nous ajoutons que les autrices travaillent le corps comme « *plataforma de mutaciones* » (Pron, 2009). Quelles transcorporalités inventent-elles donc ?

### *2.3.2. Nouvelles corporalités au-delà du genre*

Les personnages qui expérimentent des mutations de genre sont récurrents. Si la question du genre et notamment du genre féminin semble être l'un des axes à partir duquel est envisagée la production littéraire d'écrivaines, il semblerait qu'il soit abordé depuis un mouvement qui va de la déconstruction vers la transconstruction, d'un paradigme postmoderne à un paradigme *queer* : les personnages transgressent leur masculinité, leur féminité, se travestissent, se déguisent, se performent, s'hybrident, se déplacent d'un genre à un autre ouvrant de multiples expériences génériques possibles. Ils figurent la métamorphose, le devenir : ce sont des travestis, transsexuels, transgenres ; qui délirent, en crise, malades, vulnérables, excentriques, transfuges, subalternes ; des personnages qui reviennent, des



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

spectres, des fantômes, des revenants ; des hybrides, des devenirs animaux, des devenirs plantes, des devenirs terre, etc. Notre corpus est le produit de ce constat et cherche à mettre en lumière des trajectoires singulières de personnages féminins dont les métamorphoses nous semblent montrer et annoncer des mutations significatives dans ce contexte de transformation transféministe des subjectivités et des corporalités. Ainsi, nous avons tenté de circonscrire un corpus qui puisse être représentatif tout en pointant certaines singularités de ces devenirs esthétiques et politiques. En envisageant la Nueva Narrativa Argentina comme un corpus national en mutation, il est intéressant de remarquer que de nombreux romans ou nouvelles s'apparentent à un nouveau genre de romans d'apprentissage (ou des-apprentissage), de formation (ou de-/trans-formation)[370] qui racontent les transformations, les rituels initiatiques de personnages vers le multiple, l'hybride, l'illimité. La NNA advient dans les gestes récurrents d'auto-gestation de corps à soi individuels ou de *manadas* collectives, elle constitue un corpus en devenir qui raconte les corps en devenir et de cette façon, reconfigure, en advenant, les liens entre corps et corpus. Dans cet « entre », se loge le monstre : les personnages sont des monstres en ce qu'ils exhibent (mon*s*trent) le réprimé, la répression et à la fois, simultanément, annoncent de nouvelles corporalités et subjectivités possibles. Le corps des œuvres, mutant lui aussi (voir chapitre 7), s'apparente à une projection formelle, esthétique, stylistique des mutations du corps des personnages dont on peut se demander aussi à quel point ils ne sont pas à leur tour des projections des mutations sociales et nationales. C'est à ces égards que nous parlerons de stratégies « corpopoétiques » pour qualifier ces stratégies de déconstruction et de reconfiguration dans le sens où elles exhument, se réapproprient, performent les corps abjectés, escamotés, niés par les nécropolitiques dictatoriales et néolibérales, dont font partie les corps des femmes et des « Autres », et permettent de reconfigurer le lien entre la communauté et la littérature au sein d'une contre-généalogie littéraire du corps national argentin qui ouvrirait un espace d'auto-gestation de corps textuels et physiques alternatifs réaffirmant le lien entre l'intime et le social qui s'articule dans la NNA et que défend Drucaroff. Remarquons d'ailleurs que ces stratégies corpopoétiques s'inscrivent dans des genres littéraires subversifs et/ou politiques qui émergent dans les dix dernières années comme le genre zombi ou de l'horreur qui travaille l'exhumation de corporalités oubliées ou rejetées dans le présent et est investi dans la littérature argentine dans les années post-crise de 2001 pour figurer les conséquences de la crise politico-institutionnelle et du modèle néolibéral sur la société (voir par exemple les

[370] À ce propos, voir chapitre 7.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

auteur·es Mariana Enríquez, Leandro Ávalos Blacha)[371] ; le genre *queer trash* qui s'inscrit dans la culture *camp*, *kitsch* et travaille de façon hyperbolique les représentations contre-sexuelles (Preciado, 2002) comme processus de résistances à l'ordre patriarcal (voir par exemple les auteur·es Gabriela Bejerman, Dalia Rosetti, Carolina Cobelo, Washington Cucurto)[372] ; le genre de la non-fiction qui est l'une des expression des dernières années du « giro autobiográfico » diagnostiqué par Alberto Giordano[373] et vient créer de nouveaux dispositifs de narration qui exhument des non-dits et des expériences niées par des dispositifs de négation personnels, familiaux, sociétaux, articulant l'intime et le social, le corporel et le politique (voir par exemple Selva Almada, *Chicas muertas* qui raconte trois féminicides dans l'Argentine de l'intérieur (2015) Belén López Peiró, *Por qué volvías cada verano* qui raconte les abus de son oncle subis chaque été par l'autrice). Nous voyons comment les transcorporalités et les transtextualités monstrueuses sont en train d'accompagner une reconfiguration des subjectivités au-delà du binarisme vers des devenirs trans.

### *2.3.3. Nouveaux corps sociaux : familles, couples et communautés alternatives*

Cette dynamique de débordement traverse aussi les relations sexo-affectives et les corps sociaux traditionnels : de la famille[374], du couple et de la nation. Elsa Durcaroff, observe les mutations des familles dans la NNA dans les *manchas temáticas* suivantes : « *el trauma del pasado reciente* » (Drucaroff, 2011 : 293-330) où elle montre comment le trauma du passé récent (de la dictature) et de la période ménémiste fait retour dans les familles, dans les sociétés, sous forme de fantômes, de zombis, de morts-vivants, figurant le deuil impossible, la mémoire faite corps, la culpabilité, le tabou, le déni, l'apathie, etc. ; « *hijos y padres: el imaginario filicida de la postdictadura* » (*Ibid.* : 331-378) où elle explore la pulsion thanatique et fillicide qui traverse la NNA : pulsion fillicide envisagée sous le prisme de la

[371] À ce sujet, voir l'article de MONTES Alicia, « El cuerpo otro y los monstruos. Imaginarios del miedo y la exclusión », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, n° 34, 2017, [http://journals.openedition.org/alhim/5767].

[372] À ce sujet, voir l'article de Thérèse COURAU, « Queer trash argentino, euforia de género y contra-epistemología de la jovialidad » in ORTEGA GONZÁLEZ-RUBIO Mercedes, PENENREY NAVARRO Julio (eds.), *Todos me miran. América Latina y el Caribe desde los Estudios de género*, Barranquilla, Universidad del Atlántico, 2017, p. 61-82.

[373] Voir : GIORDANO Alberto (ed.), *Cuadernos del Seminario 1: Los límites de la literatura*, Rosario, Centro de Estudios de Literatura Argentina, 2010.

[374] À ce propos, voir le colloque international organisé par les universités de Strasbourg et de Lausanne : « Familias profanas: nuevas constelaciones familiares en la dramaturgia y narrativa hispanoamericana », [http://www.red-redial.net/doc_adj/11824-cfp-colloque-famille.pdf] et [https://www.unil.ch/esp/files/live/sites/esp/files/shared/03_Recherche/02_Colloque_par_annee/Litterature/2017/Gabriela_Cordone/d%C3%A9pl.%20A5%20programme%20pictos.pdf], consultés le 31 décembre 2018.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

post-dictature qui mêle frustration, culpabilité, ruptures et négations. Elle envisage les auteur·rices de cette génération comme « *hijxs* » de cette Argentine, nation saturnienne fillicide mais contemple aussi le contrepoint d'une pulsion parricide venant de ces jeunes eux-mêmes. La famille est donc l'espace où se joue au niveau intime, privé, les ruptures et les désastres de la nation et de son histoire. Elsa Drucaroff met l'accent sur l'analyse de familles et d'une nation en processus de décomposition, « *a la intemperie* », le théâtre de ruptures et d'affrontements des pulsions thanatiques entre les jeunes d'une nouvelle génération et leurs géniteurs ayant milité dans les années 1970.

Une lecture féministe depuis « el orden de género » donne à penser des représentations de familles et de communautés alternatives où les pulsions parricides, fillicides et les personnages d'orphelin·es peuvent prendre d'autres chemins d'interprétations critiques vers des devenirs familiaux *queer* ou trans comme chez Gabriela Cabezón Cámara qui invente des familles anti-généalogiques ou anti-essentialistes au sein desquelles se reconfigurent les relations sexo-affectivités et les identités sexuelles ou communautaires vers des possibles inédits ; vers des nouveaux modes, contenus ou valeurs de transmissions familiales comme chez Fernanda García Lao où Eusebia transmet à son fils Demeterio l'art et le désir de la fugue et de l'évasion et non l'héritage de cet hôtel familial qui lui pèse ; vers des auto-gestations de soi qui parfois passent par le parricide ou le matricide comme chez Ariana Harwicz où se dessine la trajectoire de devenirs orphelins qui sont des chemins d'émancipation ; vers des maternités subversives qui reconfigurent la figure de la mère textualisée par la littérature canonique[375]. Si la famille est, dans la pensée moderne et occidentale, l'unité de base de la nation, la NNA fait déborder la représentation nucléaire, hétérosexuelle, matrimoniale, généalogique de la famille vers des reconfigurations des affectivités, des devenirs inédits au-delà des normes et des cadres institutionnels. À ces débordements émancipateurs du corps familial fait écho une disséminAtion du corps national vers l'émergence de communautés alternatives à la nation moderne fondée sur un paradigme immunologique et identitaire. La NNA et les œuvres de notre corpus notamment semble inventer des voies de renversement ou de carnavalisation de ce paradigme national immunologique qui s'actualise dans la société néolibérale entraînant à son tour la dichotomisation de la société entre les vies « qui ne comptent pas » (pour reprendre l'expression de Judith Bulter) précarisées et exclues par le système et celles qui sont partie de ce système ; des voies de sortie des limites et des frontières ; et des voies d'hybridation qui se

[375] Voir chapitre 4 concernant les maternités subversives dans notre corpus.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

substituent à l'idéal d'unité et d'homogénéité (voir chapitre 9). De cette façon, la NNA est traversée par des gestes d'écriture de refondation de la communauté comme dans *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Camara où Cleo prend en main l'organisation et la souveraineté alimentaire de la joyeuse communauté *villera* de El poso à Buenos Aires dont le geste de refondation d'un Buenos Aires marginal portée par les sujets précaires de la société patriarcale néolibérale résonne dans celui qu'entreprend María Pia López en déplaçant la « Fundación Mítica de Buenos Aires » de Palermo (Borges) au *barrio* populaire de Once, Miserere où cohabitent et s'organisent allègrement toute une communauté hétérogène de personnages. Mais la NNA est aussi un espace où se jouent des gestes d'infondation de la nation comme dans *Las aventuras de la china Iron* où cette fois-ci Gabriela Cabezón Cámara déconstruit la patrie tout en déconstruisant son canon littéraire générant, à travers l'itinéraire de la jeune china dans le désert qui finit par rejoindre une communauté nomade insaisissable, l'infondation même de l'idée de patrie ou de nation. La littérature devient donc l'espace où faire une place, faire exister, inventer des communautés alternatives qui sont en marge, qui résistent ou s'émancipent de la nation comme celle des travestis du Parque Sarmiento du le centre-ville de Córdoba dans le roman *Las malas* de Camila Sosa Villada basé sur sa vie personnelle (2019) ou celle des revenant·es qui occupent les places du centre de Buenos Aires et « una casa pintada de rosa » dans *Chicos que vuelven* de Mariana Enríquez.

Si la NNA thématise la communauté et reconfigure ou questionne la nation, la patrie et son modèle patriarcal et néolibéral actuel, certain·es auteur·rices interviennent dans le corpus national. À ce titre, deux œuvres de la NNA publiées en 2017, et figurant dans notre corpus, nous semblent illustrer les enjeux et les devenirs générés par cette irruption des monstres féminins dans le corpus canonique : d'un côté l'intervention de Fernanda García Lao dans « La Cautiva » et *El matadero* (Echeverría) qui, dans le roman *Nación Vacuna* (2018) exhume les corps dystopiques des captives au travers desquels elle exhibe les mécanismes grotesques de la farce nécropolitique patriotique et patriarcale basée sur l'escamotage et les viols des corps des femmes à l'image des dispositifs mis en place dans la construction nationale ; d'un autre côté l'intervention de Gabriela Cabezón Cámara dans *El Martín Fierro* et *Manual del Estanciero* (Hernández) qui donne le protagonisme à l'invisible *china* de Martín Fierro aux rênes d'une aventure dans le « désert » où la rencontre entre les corps invisibles du corpus canonique annoncent de nouvelles corporalités nomades et émancipées qui disséminent le corps national en une nouvelle forme de collectivité utopique. L'émergence parallèle de ces deux gestes subversifs dans le champ littéraire argentin en 2017 au moment de l'ouverture des débats sur la légalisation de l'avortement et d'un contexte de révolution féministe des



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

subjectivités, nous semble évocatrice pour penser les liens entre le réveil des monstres féminins et les mutations littéraires et sociales dans le pays.

### 2.4. Féminisme et Ordre de Genre : une nouvelle ligne de lecture générationnelle pour lire la NNA (pour continuer avec Drucaroff). Une proposition.

Cet itinéraire à travers les métamorphoses de la NNA et notamment des fictions *de* femmes qui font irruption dans le canon et la norme et inventent de nouvelles corporalités et de nouvelles communautés nous pousse à ouvrir une nouvelle ligne de lecture depuis le féminisme comme perspective esthétique et politique à partir de laquelle lire la NNA au-delà ou dans une continuité de l'« affliction » (Monteleone, Jitrik, 2018). En effet, il semble impossible de ne pas lire ces mutations en écho avec le contexte actuel de révolution féministe (voir chapitre 9). Si la critique littéraire procède à une lecture post-dictature de cette nouvelle génération d'auteur·rices (Tomás, Abbate, 2005 ; Drucaroff, 2011 ; Monteleone, 2018)[376], il nous semble intéressant de s'interroger sur ce qu'implique la révolution féministe et ses antécédents institutionnels durant le mandat de Cristina Fernández de Krichner dans la délimitation générationnelle de la NNA afin de saisir les enjeux esthétiques et politiques des mutations que nous avons mis en lumière dans ce chapitre.

Dans son essai *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Elsa Drucaroff cherche à saisir dans la NNA des imaginaires et des tensions qui se dégagent des textes exprimant de façon consciente ou parfois inconsciente une sensibilité, une conscience ou une subjectivité commune aux auteur·es affecté·es par des expériences et une histoire commune, partageant un espace et une temporalité historique et sociale réaffirmant donc le lien entre la littérature et la société/l'histoire. Elle tente de cerner ce qui, dans la relation au passé récent et dans la conscience générationnelle de ces jeunes écrivains, génère du « nouveau » à partir de deux axes : « *el Orden de Clase* » qui renvoie à la représentation singulière émergeant de la relation avec le passé récent et les subjectivités post-dictature et post-crise de 2001[377] ; et « el *Orden de Género* » qui renvoie à une tendance à la

[376] TOMÁS Maximiliano, ABBATE Florencia, *La joven guardia: nueva literatura argentina,* Buenos Aires, Verticales del bolsillo, 2005 ; DRUCAROFF Elsa, *op. cit*, 2011 ; MONTELEONE Jorge (dir. vol.), *Una literatura en aflicción*, JITRIK Noé (dir. Colec.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2018.

[377] Lignes traversant « *el Orden de Clase* » : « *No hay muerte de las utopías, hay muerte de las certidumbres* », « *El trauma del pasado reciente* », « *Los fantasmas y desaparecidos* », « *La errancia de jóvenes y fantasmas* », « *Hijos y padres: el imaginario filicida de la postdictadura* », « *Transmisión quebrada de la experiencia histórica* », « *Todo es lenguaje. Obsesivo diálogo con los medios masivos* », « *La civilibarbarie* ».



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

reconfiguration des représentations de genre dans laquelle le corps est central[378]. Il s'agit donc pour la critique de « *leer, en definitiva, en las obras, deseos y traumas sociales; leer este tiempo, leer este país* » (Drucaroff, 2011 : 20) au travers de la production littéraire d'une ou de plusieurs générations qu'elle appelle « *generaciones de postdictadura* » en envisageant la génération comme « *una herramienta para considerar la especificidad literaria del problema al interrogar la relación política-literatura, historia-literatura* » (*Ibid*., p. 177). La lecture générationnelle permet donc de saisir comment la littérature s'ancre dans un contexte historique et politique, quel rôle elle joue dans la configuration des subjectivités de cette époque et quelles transformations elle génère dans la tradition et le canon : et c'est en ce sens qu'elle inspire notre démarche.

Quelles expériences et quel chronotope historique et social unit donc la génération de post-dictature (Tomás, Abbate, 2005 ; Drucaroff, 2011 ; Monteleone, 2018)[379] ? En 2005, Maximiliano Tomás publie une anthologie de texte de la génération de « La Nueva Narrativa Argentina » qu'il délimite comme suit : les auteur·rices sont né·es dans la période de la dictature militaire, formé·es pendant les années néolibérales de la « *fiesta menemista* » et ont commencé à publier après la crise de 2001, ces trois lignes chronologiques élaborant un panorama pour comprendre la formation de leur subjectivité et leur ancrage dans leur temps. Elsa Drucaroff, quant à elle, propose de distinguer deux générations de post-dictature (Drucaroff, 2011)[380] :

- Première génération de postdictature : écrivain·es né·es entre 1961 et 1970 ayant une tardive conscience générationnelle.
- Seconde génération de postdictature : écrivain·es né·es pendant la dictature ; adolescent·es et formé·es pendant le ménémisme ; ayant commencé à écrire après la crise de 2001 ; trentenaires ou ayant la vingtaine en 2011, thématisant fortement la crise économique dans leurs œuvres, la rupture de la transmission générationnelle entre leurs parents et leur génération, le désenchantement, le mystère sur le passé des adultes, le besoin de faire entendre leurs jeunes voix méprisées dans la littérature.

[378] Lignes traversant « *el Orden de Género* »: « *Nuevas maneras de ser varón* », « *La mirada femenina* », « *El cuerpo en algunas escritoras / y escritores varones de postdictadura* ».
[379] TOMÁS Maximiliano, ABBATE Florencia, *La joven guardia: nueva literatura argentina,* Buenos Aires, Verticales del bolsillo, 2005; DRUCAROFF Elsa, *op. cit*, 2011; MONTELEONE Jorge (dir. vol.), *Una literatura en aflicción*, JITRIK Noé (dir. Colec.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2018.
[380] Voir *Ibid.*, Chapitre 4, p. 156-215.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Pour Drucaroff, les jeunes auteur·rices de la NNA sont les « *prisioneros de la torre* ». Cette image reprend une métaphore d'Ortega y Gasset que ce dernier utilise pour représenter les générations non pas de manière horizontale comme l'axe chronologique mais de façon verticale : « *unos sobre los hombros de los otros, el que está en lo alto goza la impresión de dominar a los demás, pero debería advertir, al mismo tiempo, que es su prisionero. Esto nos llevaría a percatarnos de que el pasado no se ha ido sin más ni más* » (Ortega y Gasset, 1933)[381]. En effet, la lecture de la NNA de Drucaroff s'inscrit dans cette conception de génération littéraire qui accumule le passé en le réactualisant et dont on dégage dans le présent, dans la lignée de David Viñas (voir chapitre 1), des « *manchas temáticas* » qui sont des « *constantes con variaciones* » de la littérature nationale qui reviennent au travers de la modalité obsessionnelle du trauma et se réactualisent dans le présent. La particularité de la génération de post-dictature est justement qu'elle est attrapée dans un passé, celui de la dictature militaire, dont elle n'est pas responsable et qui l'enferme malgré elle :

> Creo que hay épocas en las que ser joven es emborracharse con la inmensidad del horizonte, y otras, como ésta en la Argentina, en la que los nuevos sobre todo perciben el encierro en una torre que no pidieron ni construyeron, una torre de la que no son responsables pero los tiene atrapados como un piso pantanoso, doliente y traicionero. Un piso de cadáveres (Drucaroff, 2011 : 35).

Si Drucaroff reprend la métaphore de la tour dont les écrivain·es du présent sont « *simultáneamente amos y prisioneros* » (Drucaroff, *Ibid.* : 35), Jorge Monteleone, quant à lui, introduit l'essai qui inaugure le volume de la grande collection dirigée par Noé Jitrik *Historia crítica de la literatura argentina* (2018) consacré à la littérature récente qu'il qualifie de « *literatura en aflicción* » en faisant appel à l'image du trou sombre et profond qui perfore l'histoire intime et collective de l'Argentine, image qu'il relie directement au Pozo de Vargas situé dans la province de Tucumán contenant les restes de plus de 140 prisonnier·es-disparu·es de la dictature militaire et dont il reste encore des mètres de profondeur à explorer. Dans les deux cas, la génération du présent est empilée sur ses cadavres. Dans une telle situation, Montelone se demande « *¿Qué es el presente ?* » et répond en convoquant la pensée de Walter Benjamin :

> En la imagen que relampaguea en el ahora de lo cognoscible es preciso captar lo que ha sido y eso, solo eso puede salvarlo. Pero no es posible captarlo en una mera reconstrucción documental, como

[381] ORTEGA Y GASSET José, *En torno a Galileo*, 1933.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

> «verdaderamente ha sido», como si el pasado fuera inmóvil y acudiéramos a él en figuras cristalizadas para siempre: adueñarse del pasado es captarlo en un relámpago del presente (*Ibid.*).

La littérature viendrait donc saisir le passé qui surgit dans les éclairs du présent en élaborant des textualités qui tissent une post-mémoire, car si ce trou sombre affecte la représentation du passé et des corps, la mémoire et la langue, l'écriture serait, plus qu'une suture, une persistance, une survivance, une résistance, qui traverse la littérature du présent (*Ibid.*). Un exemple concret est le mini boom de la « *literatura de hijos* » qui se produit depuis les années 2007-2008 (en lien avec les politiques de la mémoire mises en place par la gestion Kirchner) et vient renouveler l'articulation de la littérature et la mémoire en traitant leur situation à travers une tonalité sarcastique commune à la NNA (Drucaroff, p. 21), une langue irrévérente et des corporalités mutantes qui, souvent, sont les plateformes de réappropriations et de reconstructions d'identités bâtardes, orphelines, trans (Basile, Chiani, Aguilar, Salvatori, 2016 ; Basile, 2019)[382]. La nuit de ce puits sans fond où errent encore les corps disparus de la dictature est donc traversée par les éclairs irrévérents des *hijxs* qui configurent des poétiques de réinvention et de résistance s'inscrivant elles-mêmes dans la tradition argentine *neobarrosa* des années 1970 et 1980 qui traite en les combinant comme des forces en tension les disparitions et assassinats liés à la dictature et les sexualités dissidentes au travers d'une esthétique baroque profondément organique qui vient célébrer la vitalité et la matérialité des corps pour résister à la répression politique. En effet, si les textes de Néstor Perlongher (1949-1992), en ce sens, articulent dans leur poétique résistante ces deux forces thanatiques et érotiques pour affirmer la puissance disruptive et transformatrice de la chair et du désir face à la mort et la négation institutionnalisées des corps, nous voyons là se tracer une filiation esthétique qui s'actualise du *neobarroso* des années 1970-1980 (contexte dictature militaire) à la « *literatura de hijos* » qui émerge dans les années 2007-2008 (contexte de post-dictature et de jugements pour crime contre l'humanité des tortionnaires) et qui ouvre une perspective de lecture aux romans de notre corpus et les textes de la NNA qui inscrivent d'une manière ou d'une autre les violences féminicides de la société patriarcale et du « *capitalismo gore* » (Valencia, 2016)[383] sur les femmes, les minorités et les sujets précarisés.

[382] BASILE Teresa, CHIANI Miriam, AGUILAR Paula, SALVATORI Samanta, Seminario de posgrado: « Literatura y memoria: la literatura de HIJOS e hijos », Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2016 ; BASILE Teresa, *Infancias : la narrativa argentina de HIJOS*, Córdoba, Eduvim, 2019.
[383] VALENCIA Sayak, *Capitalismo gore*, México, Paidós, 2016.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Si la critique littéraire envisage la production littéraire de la NNA à partir d'une délimitation générationnelle post-dictature, nous souhaitons introduire dans cette délimitation les évènements féministes de ces dix dernières années (voir chapitre 9) qui font émerger de nouvelles lectures de l'histoire, de la littérature canonique mais aussi de la littérature contemporaine et de nouvelles perspectives critiques qui mettent nettement l'accent sur « *el orden de género* » dans le champ académique. En effet, si Drucaroff émet ces constats en 2011 à propos de la littérature écrite dans la première décennie des années 2000, qu'en est-il de la décennie suivante dans laquelle s'inscrit notre réflexion ? Nous proposons de lire l'irruption des monstres féminins dans le canon et dans la NNA dans l'articulation entre « *el orden de clase* » et « *el orden de género* », dans la continuité d'une lecture post-dictature et comme modalité d'une esthétique de post-mémoire qui tisserait un lien entre les « *manchas temáticas* » qui reviennent depuis les origines et traduisent le traumatisme issu des violences et des nécropolitiques qui frappent les argentin·es et qui articulerait la dictature militaire et les féminicides comme conséquences d'un « *capitalismo gore* » (Valencia, 2016)[384] transhistorique : les captives, le viol, la torture, le rapt, l'appropriation, la disparition, le duel, la guerre, la chair, etc.

> ¿Cómo mirar otra vez, cómo alcanzar el sentido de la experiencia, cómo diferenciarse de una generación a otra en la percepción del mundo, cómo destronar la noción misma de literatura y disolverla en un continuo o bien, a la inversa, literaturizarlo todo como una resistencia al lugar común? ¿cómo dinamitar el canon y rehacerlo otra vez cuando los grandes maestros literarios están muriendo? (Monteleone, *Ibid.*).

Le contexte ultra-contemporain traversé par l'expérience du féminisme actualise et reconfigure ces motifs canoniques qui reviennent encore dans la littérature du présent dans une modalité qui, nous semble-t-il, chemine de l'affliction à la révolution, la résistance ou l'affirmation. Si l'une des modalités de la post-mémoire est la matérialisation corporelle de la mémoire, les corps des monstres féminins de notre corpus (et de la NNA en général) peuvent s'envisager comme des matières ou plateformes d'écriture, de réécritures et de resignifications du passé, de résistance transhistorique (voir chapitre 5).

Ainsi, nous aimerions voir comment s'interpénètrent « *el orden de clase* » et les mutations de « *el orden de género* » dans la NNA en ouvrant la « seconde génération postdictature » à de nouveaux évènements qui la traversent et l'affectent depuis les lois du

[384] *Ibid.*



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

*Matrimonio civil* (2010), de la *Identidad de género* (2012)[385] puis le mouvement Ni Una Menos qui surgit en 2015 et la mobilisation en faveur de la légalisation de l'avortement entre 2017 et 2018 et qui viennent modifier l'expérience et donc la configuration des subjectivités de ses membres. Ces évènements et luttes sociales féministes actualisent et resignifient les problématiques nécropolitiques de la dictature ainsi que son lexique de lutte (du foulard blanc des *Abuelas y Madres de Plaza de Mayo* au foulard vert de soutien à la légalisation de l'avortement ; les mots d'ordre de « *Justicia y castigo* » pour les disparu·es de la dictature comme pour les dispar·ues des féminicides ou de la traite sexuelle ; slogans, etc.)[386] dans le contexte actuel en les ouvrant à la question transhistorique des féminicides et des structures sociétales et étatiques patriarcales.

Voici donc notre proposition d'actualisation du chronotope social et historique qui unit une génération de la NNA postdictature aux mutations de « *el orden de género* » qui traversent la société ces dix dernières années :

> Écrivain·es né·es pendant la dictature ; adolescent·es formé·es pendant le ménémisme ; ayant commencé à écrire et publier après la crise de 2001 ; atteignant leur maturité et reconnu·es au niveau national et international à partir de 2015. En ce qui concerne « *el orden de clase* » : l'histoire de cette génération est ponctuée par deux crises néolibérales (2001 et présidence de Mauricio Macri entre 2015 et 2019), par les politiques de la mémoire des gouvernements Kirchner[387], les jugements pour crimes contre l'humanité des tortionnaires de la dictature à partir de 2006, la disparition de Julio López en 2007[388] dans ce contexte de tension de réouverture des jugements, les *escraches* du collectif HIJOS. Depuis une lecture de « *el orden de clase* », la NNA apparaît donc comme un espace de cristallisation, d'actualisation, d'incarnation de l'histoire récente dans les corps, dans les chairs des enfants de la dictature qui dialogue avec l'urgence et les tensions du contexte politique. Parallèlement, en ce qui concerne « *el orden de género* » : les auteur·rices de cette génération sont les témoins et parfois les

[385] « Matrimonio civil », Ley 26.618, 15 juillet 2010 ; « Identidad de género », Ley 26.743, 9 mai 2012.
[386] À ce sujet, voir chapitre 9.
[387] Néstor Kirchner est le président de l'Argentine de 2003 à 2007; Cristina Fernandez de Kirchner est, quant à elle, presidente de 2007 à 2015 (*Frente para la victoria – Partido justicialista*, centre-gauche).
[388] Julio López est un ex militant péroniste détenu clandestinement (« disparu ») pendant la dictature militaire (1976-1983) et disparu depuis 2006 peu de temps après avoir témoigné comme victime aux jugements pour les crimes contre l'humanité perpétrés pendant la dictature ouverts à partir de 2006 dans la ville de La Plata.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

acteur·rices (dont Gabriela Cabezón Cámara, Fernanda García Lao, Mariana Enríquez, Ariana Harwicz)[389] d'une ouverture de la conception du genre au niveau institutionnel à travers les deux lois suivantes : *ley del matromonio igualitario* (2010) et *ley de diversidad de género* (2012), la création du Salón de mujeres del bicentenario à la casa rosada (2010) participant de toute une rhétorique présidentielle à travers laquelle Cristina Kirchner affirme une filiation politique féminine de Juana Azurduy (dont elle érige une statue pour remplacer celle de Cohristophe Colomb) à Eva Perón aux *Madres y Abuelas de Plaza de Mayo* ; mais aussi d'un mouvement féministe qui lutte contre les féminicides à partir de 2015 via Ni una menos et pour la légalisation de l'avortement en 2018. Depuis une lecture de « *el orden de género* », la NNA apparaît comme un espace d'expérimentations, réappropriation, de reconfiguration du canon et des représentations de genre patriarcales. Ajoutons que ces dix dernières années marquent une mise en lumière importante des femmes dans le champ littéraire.

Nous procèderons à la lecture des mutations des monstres féminins de notre corpus dans la rencontre entre ces deux lignes en partant de l'hypothèse que cette évolution générationnelle permettrait de lire un déplacement possible de l'affliction à un *empoderamiento* et une affirmation des jeunes et des corporalités dissidentes dans la production littéraire dont nous pouvons énumérer quelques expressions : une prolifération de monstres féminins ; une vitalité des corporalités ; un déplacement du trauma et du traitement du passé vers le devenir ; une mutation des figurations de jeunes qui de passifs deviennent actifs et acteurs, etc.

Si en 2011, au moment où Elsa Drucaroff livre sa lecture de la NNA, les jeunes – qui constituent son axe majeur d'analyse comme étant les nouveaux protagonistes de la NNA (qu'il s'agisse des auteur·rices ou des personnages de leurs romans) – sont les « *hijxs* » de la

[389] Un nombreux groupe d'écrivaines se réunissent pour signer une lettre ouverte en faveur de la légalisation de l'avortement (signée notamment par Gabriela Cabezón Cámara, Fernanda García Lao et Ariana Harwicz : « *En la tercera jornada de debate por la legalización del aborto, el colectivo de escritoras presentará una carta abierta en el plenario de comisiones de la Cámara de Diputados. Al igual que lo hicieron las actrices durante la primera semana, más de 200 mujeres del ámbito literario se organizaron para dejar sentado su apoyo y sumar voces a una lucha que atraviesa a la sociedad entera* ». Article de Laura VERDILE, « Escritoras por el aborto legal: las voces que se suman a un reclamo histórico », 17 de abril 2018, [https://www.laprimerapiedra.com.ar/2018/04/escritoras-por-el-aborto/], consulté le 23 juillet 2019.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

dictature : les sacrifié·es d'une génération de militant·es dont font partie leurs parents[390] ; les jeunes qui se sentent coupables d'avoir survécu quand leurs ami·es ou parents sont mort·es ; les jeunes errant·es de la « *fiesta menemista* », l'inflexion générationnelle féministe semble transformer les liens entre les générations et entre les temporalités historiques. En effet, il semblerait qu'une alliance entre les « *hijxs* » de la dictature et leurs « *hijxs* » (les « *hijxs* » du mouvement féministe) se constitue se substituant à la rupture générationnelle entre la génération de dictature et de post-dictature. Cette nouvelle alliance esquisse les traits d'une nouvelle génération à venir qui est celle des « *pibes empoderadxs* » : une génération qui, depuis la déconstruction des dispositifs nécropolitiques, des textualisations canoniques des genres et des corps, l'irruption transgressive dans le canon à tendance *queer* ou la réappropriation et l'émancipation des fictions canoniques, est tournée vers le devenir.

Ainsi, la personnage de la China Iron inventée par Gabriela Cabezón Cámara, nouvelle héroïne de la Nueva Narrativa Argentina célébrée dans la presse et à la Feria del Libro de Buenos Aires de 2018 pourrait marquer la substitution d'un corpus féminin au corpus canonique et exhumerait tout en l'inventant une nouvelle héroïne qui deviendrait une nouvelle figure fondatrice *queer* pour une nouvelle génération féministe, s'arrachant de sa captivité et de son invisibilité qui instituaient son inexistence littéraire et politique et ouvrant la voie à l'émancipation d'un nouveau sujet politique jeune, féminin, trans, « autre ». En partant à l'aventure dans le « désert » et en construisant dans son itinéraire une communauté où viennent s'ajouter tous les « autres » exclu·es de l'État-nation, la china Iron se configure comme une héroïne qui se fond et s'hybride dans un collectif et réinvente, recompose, un corps social qui annonce le corps mutant de cette « troisième génération » en devenir, la génération des *pibas*[391].

D'une lecture à une autre, l'écriture des corps se transforme : une lecture post-dictature l'envisage comme surface où s'inscrit l'histoire ou bien la resignifie continument dans une modalité traumatique ; une lecture féministe prolonge cette lecture de l'histoire inscrite dans les corps en concevant aussi les mutations des corporalités comme des mutations actives qui réécrivent de manière critique l'Histoire et écrivent des histoires alternatives, possibles. En effet, la perspective féministe donne les clés pour lire et saisir la dimension souveraine, le potentiel de transformation émancipateur et les enjeux des devenirs

[390] À ce propos, voir Drucaroff, *op. cit.*, p. 121-125, « Lo nuevo en la NNA: representar jóvenes », chapitre : « Hijos y padres: imaginario filicida de la post-dictadura », p. 331-379.
[391] Le terme « *pibas* » se réfère en argentin aux adolescent·es. Le protagonisme des *pibas* a été mis en avant dans la lutte pour la légalisation de l'avortement qu'on a souvent appelé dans les médias « *La revolución de las pibas* ».



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

transcorporels. Ainsi, les devenirs des corps individuels – devenirs trans, devenirs hybrides, devenir *queer*, devenirs dissidents, devenirs monstrueux, etc. – ainsi que les devenirs des corps collectifs et sociaux – reconfigurations trans des familles, des couples, des communautés – seraient, dans notre corpus, le produit de l'opérativité du réveil des monstres féminins dans un contexte de reconfiguration féministe des subjectivités.

**Conclusion du chapitre**

Le contexte actuel et la lecture des productions narratives ultra-contemporaines modifient la lecture de la NNA vers une dimension féministe qui émerge dans la critique à partir, notamment, du dossier « Chicas del setenta » (Chiani, Sánchez, Drucaroff, 2014) qui revient et ce centre sur les mutations de « *el orden de género* » dans la NNA, ou bien invitent à une lecture combinant « *el orden de clase* » et « *el orden de género* » (selon les expressions de Drucaroff). Il nous semble que c'est justement dans l'articulation entre ces deux axes de lecture que pourraient se lire les traumas, les tensions et les désirs qui affectent et inspirent les autrices de notre corpus et que viendrait s'inscrire la puissance émancipatrice et reconfiguratrice de l'histoire et du canon des monstres féminins.

En effet, la NNA déplace l'alternative clivante entre civilisation et barbarie vers des devenirs trans qui reconfigurent les liens problématiques entre l'écriture et les femmes en questionnant la stigmatisation générique d'une « littérature féminine » pour envisager une énonciation au-delà du genre. Les nouvelles fictions déconstruisent les représentations canoniques et inventent des corporalités monstrueuses qui reconfigurent de nouveaux imaginaires individuels, communautaires et sociaux. En ce sens nous verrons que les autrices de notre corpus occupent l'entre, les seuils et les brèches de la littérature canonique. Elles investissent l'espace des Monstres. « Captives, ya no » disions-nous en introduisant le premier chapitre (pour reprendre le titre du livre de Lauretis, *Alice, ya no*) : derrière le miroir, Alice semble avoir rencontré les Monstres et, fascinée, elle leur court après. En effet, il semble que les représentations de femmes se déplacent en même temps que la figuration du Monstre. Le déplacement principal s'effectue dans une réappropriation de la monstruosité comme puissance esthétique positive et de survie et du site de l'« entre » comme espace de depuis lequel regarder, débattre et (se) transformer. Les nouvelles fictions *de* femmes qui nous occupent célèbrent le réveil des monstres féminins et par là même, un déplacement des imaginaires liés au Monstre : du Monstre comme fabrique de l'autre (paradigme immunitaire) au Monstre comme fabrique de soi (paradigme *queer* et contemporain).

Comment le réveil des monstres féminins nous amène-t-il à repenser et à re-signifier le Monstre dans le monde contemporain ? Et pourquoi constitue-t-elle une figuration idoine pour penser les mutations des fictions *de* femmes dans la NNA ? Si la propriété principale du monstre réside dans son caractère mutant et insaisissable, comment circonscrire son opérativité dans un travail académique ? Le chapitre qui suit tente de répondre à ces questions.

## Chapitre 3 – LE MONSTRE

Reconfigurations

**Le monstre : un dispositif pour dire et saisir ce qui (de)vient**

### Introduction du chapitre

> « Reivindico mi derecho a ser un monstruo y que los otros sean lo normal » (Susy Shock, 2011)[392]

Dans la Nueva Narrativa Argentina, les captives se transforment en monstres (voir chapitres 5 et 6) : les personnages féminins sont extatiques, hybrides, revenantes, nomades et ces mutations marquent tout un itinéraire d'*empoderamiento* et de devenirs. La monstruosité semble se déplacer vers une affirmation de la transgression, de la différence et de l'altérité comme dynamiques d'émancipation et de transformation du « moi » – « Je *est* une autre » – ou du « nous », et non plus comme dispositif de séparation entre Nous et les Autres, de stigmatisation ou d'exclusion – « c'est un·e autre » –. De fabrication de l'Autre à exclure ou à conjurer (paradigme immunitaire) inscrit dans les dichotomies modernes de genre, de race, de classe, du corps, la figure du monstre se déplace d'objet à sujet d'une énonciation de soi. S'il est une figure de mutations, c'est la mutation de son propre paradigme qui nous intéresse et ce que cette mutation dit de la pensée, des imaginaires et des subjectivités desquels elle émerge. Les monstres féminins de notre corpus déplacent le paradigme du monstre et du monstrueux pour en célébrer toute la force mutante et transgressive dans la lignée des réappropriations philosophiques, artistiques et politiques des pensées postcoloniales, postféministes et *queer* où dire « Je *est* un monstre » devient alors une façon de neutraliser toute stigmatisation et de célébrer la différence comme force positive et créative de nouvelles subjectivités et de nouvelles communautés. Que nous enseignent les monstres des mutations de la nation et de la littérature actuelle ?

Il semblerait que le monstre soit une figuration idoine pour appréhender les mutations de l'extrême contemporain si l'on s'en tient aux nombreuses activités, journées d'étude, séminaires et publications se sont organisés autour de cette figure parmi lesquelles nous retenons le numéro spécial de la revue *Iberoamericana* dédié à *Monstruosidad y biopolítica*

[392] Susy Shock est une artiste argentine qui se définit comme « *artista trans sudaka* ». Elle tient un blog : [http://susyshock.blogspot.com/] où elle écrit de la poésie et des textes libres et elle est aussi chanteuse au sein d'un groupe de *folclore argentino* « Susy Shock y la bandada de colibríes ».



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

coordonné par Gabriel Giorgi (2009)[393]; le dossier « Genre, canon et monstruosité (dans la production culturelle espagnole et hispano-américaine) » de la revue *Lectures du genre* de l'université de Tours et de Toulouse[394] (2010) ; les journées « Monstruos y Monstruosidades » réalisées par El Intituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Universidad de Buenos Aires depuis 1998 ayant donné lieu à trois publications[395] ; les journées et colloques à l'université de Rennes 2 (2011), de La Sorbonne et de Liège (2013), de Las Palmas de Gran Canarias (2014) et de Palermo (2015) à partir du projet interuniversitaire et itinérant « Monstruos y Monstruosidades en las representaciones estéticas y sociales » coordonné par Marie Audran et Néstor Ponce ; le dossier éponyme publié dans la revue *Amérika* (2014)[396] dans le cadre de ce projet ; les séminaires « Literaturas de terror. Los Monstruos de nuestra Amérika[397] » à la charge de Paula Daniela Bianchi (Universidad de Buenos Aires, 2018) et « Devenir monstruo. Literatura argentina reciente y género » donné par Lea Hafter, Atilio Rubino, Facundo Saxe et Silvina Sánchez (Universidad Nacional de La Plata, 2019) ; enfin dans le cadre du projet interuniversitaire que nous avons monté aux côtés de Gianna Schmitter (Paris 3-Sorbonne Nouvelle) et Miriam Chiani (Universidad Nacional de La Plata) intitulé « TransLiteraturas hispanoamericanas ultra-contemporáneas », la doctorante Silvina Sánchez et moi-même (sous la direction de la professeure Miriam Chiani), travaillons à la coordination et publication d'un ouvrage critique intitulé *Figurar lo que viene. El devenir monstruo de la literatura argentina reciente* pour 2019-2020 à paraître dans la collection «Colectivo Crítico» du Centro de Teoría y Crítica Literaria de la UNLP.

---

[393] GIORGI Gabriel (coord.), dossier « Monstruosidad y biopolítica », *Iberoamericana*, n° 227, abril-junio 2009.

[394] La revue *Lecture de genre* est une revue transdisciplinaire et interuniversitaire entre le Groupe de Recherche sur l'Amérique Latine (GRAL) et le Centre d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines (CEIIBA) de l'université de Toulouse, et le Centre Interuniversitaire de Recherches sur l'Éducation et la culture dans les Mondes ibérique et Ibéro-Américain (CIREMIA) de l'université de Tours.

[395] « Jornadas monstruos y monstruosidades » (1998, 2002, 2006, 2010 et 2014), Universidad de Buenos Aires, Filosofía y letras, Instituto interdisciplinario de estudios de género. Publications : *Criaturas y saberes de lo monstruoso*, 2008 ; *Miradas y saberes de lo Monstruoso*, 2011 ; *Figuras y saberes de lo Monstruoso*, 2016, Editoriales de la facultad de Filosofía y letras. Actes des colloques publiés et consultables sur la page suivante : [http://genero.institutos.filo.uba.ar/jornadas-monstruos-y-monstruosidades], consultée le 26 juillet 2019.

[396] La revue *Amérika* est la revue de l'Équipe de Recherche ERIMIT (Mémoires, Identités et Territoires) dont nous faisons partie.

[397] Pour lire le programme du séminaire : [https://letrasvuelve.files.wordpress.com/2018/05/bianchi-literatura-de-terror-los-monstruos-de-nuestra-amc3a9rica.pdf], consulté le 24 décembre 2018. Dans le titre qu'elle donne au séminaire qu'elle organise, Paula Bianchi fait référence à l'essai philosophique et politique *Nuestra América* publié en 1891 que José Martí (1853-1895) – fondateur du parti révolutionnaire cubain – écrit dans le contexte des indépendances latino-américaines : il y propose une analyse critique de la situation historique (notamment le passage de l'impérialisme espagnol à la nouvelle menace états-unienne ou européenne) et une tentative de définir une identité commune pour l'Amérique latine sur laquelle bâtir sa souveraineté. Par cette référence, Paula Bianchi ajoute à la dimension esthétique des enjeux politiques à cette réflexion sur les monstres dans la littérature contemporaine latino-américaine.

Objet d'une mutation théorique ; représentation ou générateur de mutations littéraires et sociopolitiques, ce chapitre vise à délimiter le concept de monstre tel que nous l'entendons dans ce travail : une figuration de mutations et de devenirs possibles. Toutefois, deux difficultés se présentent : le caractère mutant et simultané de l'action du monstre - en effet, comment saisir ce qui se transforme et est simultanément monstration, transgression et invention ? - ainsi que le caractère épars de la bibliographie traitant du monstre dans son acception contemporaine qui s'inscrit dans une pluralité d'approches disciplinaires et donc de méthodologies qui leur sont propres. En effet, si l'on s'en tient aux publications et aux manifestations des dix dernières années, nous remarquons que le monstre gravite dans le champ académique de façon éminemment transdisciplinaire transitant des Études Culturelles, postcoloniales et postféministes, *queer*, en passant par la philosophie, l'anthropologie et les questionnements biopolitiques et c'est particulièrement dans la recherche ultra-contemporaine en littérature et en Études de genre qui lui assigne une place importante dans les études américanistes. Ainsi, nous tenterons dans ce travail de forger un Frankenstein théorique sur lequel baser notre méthodologie de lecture du corpus issu d'une littérature en mutation permanente et des corps mutants qui y transitent afin d'appréhender l'opérativité complexe du monstre. Dans un premier temps nous tracerons une cartographie des évolutions théoriques et académiques dans lesquelles s'inscrit notre conception transdisciplinaire de la figure du monstre et sa resignification positive contemporaine ; puis nous interrogerons les enjeux, les défis et la pertinence de la reconfiguration du concept de monstre pour saisir, figurer et produire ce qui vient ; enfin nous nous demanderons comment, autour de la figuration du monstre, se construit une méthodologie pour lire ce qui (de)vient que nous appliquerons à l'étude des monstres féminins de notre corpus dont nous souhaitons saisir les enjeux esthétiques et politiques des mutations.

### 3.1. Le Monstre dans les plis d'une théorie en mutation. Résignification positive et appréhension transdisciplinaire.

La réappropriation contemporaine de la figuration du Monstre et sa resignification positive dans la NNA et dans la littérature récente en général s'inscrit notamment dans l'évolution des Études de Genre, de la Théorie *queer* et notamment des féminisme critiques (féminisme postcolonial, post-féminisme) qui se demandent comment les femmes et les « autres » cité·es par le discours institutionnel peuvent-ils/elles s'énoncer eux-mêmes et devenir des sujets politique dans la ligne de Gayatri Spivak qui se demande : « Le subalterne



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

peut-il parler ? » (1988)[398] suivie par Paul B. Preciado : « Les anormaux peuvent-ils devenir des experts ? » (2005)[399]. En effet, la réappropriation des corps et des voix ne va pas sans une réappropriation des savoirs. C'est d'ailleurs ce qu'il se passe dans *Las aventuras de la China Iron* où l'émancipation de la China passe d'abord par une formation ou un apprentissage qui se construit progressivement avec Liz puis avec les parias de la communauté de Mewlen, et l'amène à déconstruire les représentations dans lesquelles elle était enfermée (la captive) puis à se rebaptiser et inventer de nouvelles façons d'envisager sa corporalité, son affectivité et ses relations. Au sein de la caravane de Mewlen, elle apprend littéralement à devenir inappropriable car il s'agit bien d'un savoir :

> Hay que vernos, pero no nos van a ver. Sabemos irnos como si nos tragara la nada: imagínense un pueblo que se esfuma, un pueblo del que pueden ver los colores y las casas y los perros y los vestidos y las vacas y los caballos y se van desvaneciendo como un fantasma: pierden definición sus contornos, brillos sus colores, se funde todo con la nube blanca (*La aventuras de la china Iron*, Gabriela Cabezón Cámara, p. 17).

Comment s'inscrit le monstre comme savoir positif dans les plis des mutations de la théorie et du champ académique ? Comment penser le déplacement du Monstre comme sujet d'énonciation de soi et comme site depuis lequel repenser la communauté dans le monde contemporain ? Nous verrons que les mutations de la théorie ouvrent un champ pour penser le monstre comme sujet de savoir, d'énonciation et de transformation. Les lignes qui suivent proposent de tracer une cartographie d'une théorie en mutation où s'inscrit notre pensée du monstre.

### *3.1.1. Monstre et Études Culturelles: « a method of reading cultures » (Cohen, 1996)*

Depuis les années 1970, les Études Culturelles, champ transdisciplinaire originaire de Grande-Bretagne, s'introduisent dans le monde académique aux États-Unis où elles se connectent avec la *French Theory* poststructuraliste et déconstructionniste de Foucault, Deleuze, Derrida faisant dialoguer la philosophie, la sociologie, l'anthropologie culturelle, les arts, la littérature et cherchant à sonder l'articulation entre le pouvoir et les cultures. Les années 1990 voient s'internationaliser ce nouveau champ théorique et c'est justement dans ces

[398] SPIVAK Gayatri Chakravorti, « ¿Puede hablar el subalterno? », *Revista colombiana de antropología*, Volumen 39, enero-diciembre 2003, p. 297-354.
[399] PRECIADO Paul B., « Savoirs_vampires@war », *Multitudes*, n° 20, 2005.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

années que Jeffrey Jerome Cohen fait figure de précurseur en insérant et légitimant le monstre comme nouveau champ d'étude dans le domaine académique. Dans son ouvrage, *Monsters theory : reading cultures* (1996)[400], il propose une méthode de lecture des cultures à partir des monstres qu'elles engendrent. Le monstre permettrait alors de révéler, en négatif, les processus culturels : en insérant de l'altérité dans un système normé, il en révèle les normes qui le déterminent. Un champ théorique s'ouvre qu'Asa Simon Mittman, professeur d'art et de littérature à l'université de Californie, se propose de circonscrire dans l'ouvrage *Monsters and the monstruous* (2012)[401]. constitue un champ disciplinaire qui bouleverse les catégories binaires de la fiction et de la réalité, du passé et du présent, de l'absence et de la présence, du bien et du mal, de l'identité et de l'altérité  afin de répondre aux défis d'une pensée en mutation. À ce titre, l'essai « Monster Culture. Seven theses » (Cohen, 2007) énonce les sept lignes qui configurent une théorie des monstres bouleversant les categories traditionnelles du sujet, du corps, du temps, de l'espace en mettant l'accent sur les concepts de crise, de corps comme effet de pouvoir et de discours, de différence, de possible, de désir et de devenir qui s'inscrivent dans les idées de la *French Theory* de Foucault, Derrida, Deleuze, des Études Culturelles : « The Monster's Body is a Cultural Body » (p. 4) ; « The Monster always escapes » (p. 5) ; « The Monster is an Harbinger of Category of Crisis » (p. 6) ; « The Monster Dwells at the Gates of Difference » (p. 7-12) ; « The Monster Polices the Borders of the Possible » (p. 12-16) ; « Fear of the Monster is Really a Kind of Desire » (p. 16-20) ; « The Monster Stands at the Threshold…of Becoming » (p. 20). Bien qu'irréel, le monstre produit des effets réels dans les cultures et ouvre donc un espace de réflexion sur le rapport entre imaginaire et réalité, imaginaire et société. Cette idée montre bien que le champ d'étude autour du monstre est un champ d'étude de relations plus que d'objets et Cohen appréhende toujours le monstre dans un système de relation (la culture, la société, l'esprit, le réel, le corps comme constructions relationnelles, interactions). En ce sens il est une figuration qui permet autant de comprendre comment se constituent les imaginaires et les subjectivités que d'en interroger les configurations, d'en saisir les tensions, les crises et les contradictions ou d'en envisager de nouvelles.

Si Jerome Jeffrey Cohen ancre sa réflexion dans le domaine littéraire du moyen-âge dont il est spécialiste, ces sept thèses sur le monstre comme méthode pour lire les cultures

[400] Cohen Jerome, *Monster theory: Reading culture*, Minneapolis, Minn, University of Minnesota Press, 1996.
[401] MITTMAN Asa Simon, and DENDLE Peter (eds), *The Ashgate research companion to monsters and the monstrous*, Ashgate Publishing, Ltd., 2012.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

valent pour lire le contexte contemporain. En effet, le monstre, de par sa condition de forme ou d'entité qui surgit, qui vient, qui apparaît, est une figure idoine pour lire le présent :

> (…) la centralidad del monstruo en nuestras preocupaciones, no tanto como reflexión sobre lo extraño, lo "otro", sino como condición a partir de la cual se piensa nuestra inscripción cultural y política. Allí donde las retóricas de lo divino y de la naturaleza ya no sirven para reflejar el rostro de lo humano, lo monstruoso trae una materia ambivalente, entre lo natural y lo artificial, informe y abierta a mutaciones, a partir de la cual pensamos el (no) lugar de lo humano en relación a una política de lo viviente. "Lo monstruoso –escribe Peter Sloterdijk– se ha instalado en el lugar de lo divino": ese pliegue monstruoso de los cuerpos, su apertura a mutaciones anómalas, parece funcionar como caja de resonancia y umbral de experimentaciones en torno a las inquietudes políticas, culturales y estéticas que singularizan el presente (Giorgi, 2009 : 329)[402].

En analysant les figurations de monstres féminins de notre corpus, nous ne cesserons de nous demander en quoi elles figurent des signes des tensions et des mutations des imaginaires et des subjectivités qui traversent le contexte actuel en nous demandant comment matérialisent-elles les évolutions des perceptions et des corporalités induites ou sous-jacentes au mouvement féministe. Si le corps du monstre est « *a cultural body* » (Cohen, 1996 : 4), que dit son corps de la culture dans laquelle il s'inscrit (voir chapitre 5) ; si c'est « *an Harbinger of Category of Crisis* » (*Ibid.*, p. 6), de quelle crise est-il le messager ou bien quel imaginaire met-il en crise, la crise des représentations et des fictions de femmes instituées par la culture patriarcale ? (voir chapitre 5) ; s'il « *Dwells at the Gates of Difference* (*Ibid.*, p. 7), de quelle(s) difference(s) s'agit-il et comment opère-t-il sur la différence et l'altérité (voir chapitre 6) ; enfin s'il est aux bords ou aux seuils des possibles (*Ibid.*, p. 12) et des devenirs (*Ibid.*, p. 20), qu'annonce-t-il, que rend-il possible (voir chapitre 6) ? Toutes ces questions que le monstre ouvre à la croisée des disciplines en font une figuration active qui critique, déconstruit, interroge, met en tension, en contradiction, envisage les relations de savoirs-pouvoirs et les configurations des subjectivités, des cultures et donc des corps individuels et sociaux à une époque donnée. Les journées *Monstruos y Monstruosidades* organisées depuis 1998 (1998, 2002, 2006, 2010, 2014) par *El Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género* de la *Facultad de Filosofía y Letras* de la *Universidad de Buenos Aires* s'inscrivent dans ce cadre de réflexion et dans ce champ d'étude. En effet, leur objectif est de « *poner al día los movimientos de los imaginarios culturales vinculados con Monstruos y Monstruosidades y el juego de las nociones y conceptos que ellos favorecen para propiciar*

[402] GIORGI Gabriel, « Políticas del monstruo », dossier « Monstruosidad y biopolítica », *Iberoamericana*, n° 227, abril-junio 2009, p. 329.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

*los diálogos entre épocas*[403] ». La réappropriation du monstre dans les Études féministes et tous les champs théoriques qui en émergent ou dialoguent avec (Études de genre, Études du corps, Études postcoloniales, Études et Théorie *queer*, Études de l'animalité) en démontre la fécondité théorique et critique.

### *3.1.2. Monstre et Études Féministes : « un saber positivo » (Giorgi, 2009)*

> Pero el monstruo también trae otro saber, que no es solamente una figuración de la alteridad y la otredad (que pueden, apaciblemente, reafirmar los límites convencionales de lo "humano") sino un saber positivo: el de la potencia o capacidad de variación de los cuerpos, lo que en el cuerpo desafía su inteligibilidad misma como miembro de una especie, de un género, de una clase (Giorgi, 2009)

Le monstre se glisse donc dans les plis de la théorie et de ses évolutions poststructuralistes, transdisciplinaires, vers un questionnement toujours plus radical des catégories, des systèmes, des normes, vers des configurations de pensée a-systémiques, hybrides, a-hiérarchisantes qui contemplent d'autres dynamiques temporelles, spatiales (non linéaires, non centrée, non closes) et mettent en crise la fixité du sujet unitaire moderne en célébrant la multiplicité, la fluidité et la mutabilité. Dans ce contexte, le monstre devient un « *saber positivo* » (Giorgi) ou « savoir mutant » (Preciado, 2005)[404] et la figuration d'une utopie féministe de la possibilité d'un « être inattendu et inappropriable » (Haraway, 1992)[405], d'un « être inassimilable » (Cohen, 1996) à partir duquel envisager des corporalités et des communautés possibles (Butler, 1990 ; Cohen, 1996)[406]. De Butler à Cohen en passant par Haraway et Preciado, nous voyons que le monstre investit aussi bien les champs théoriques du genre que du monstre en tant que tel mais aussi la philosophie cyborg post-humaine, et transféministe. Il y a, dans la réappropriation du monstre de la part d'un (trans)féminisme critique, un geste critique et théorique qui cherche à construire les conditions d'une condition et d'un devenir inappropriable. De plus, dans le déplacement de la théorie vers les marges, les seuils et les confins où loge la figure du monstre, s'opère un glissement des lectures et des

---

[403] Citation tirée de la présentation des *Jornadas Monstruos y Monstruosidades* sur le site internet de *l'Instituto Interdisciplinario de Género* [http://genero.institutos.filo.uba.ar/jornadas-monstruos-y-monstruosidades].
[404] PRECIADO Paul B., « Savoirs_Vampires@ war », *Multitudes*, n° 1, 2005, p. 147.
[405] HARAWAY Donna, « The promises of monsters: a regenerative politics for inappropriate/ others », *Cultural studies*, 1992, p. 295-337.
[406] Judith BUTLER s'interroge : « Quelle place tient "la conceptualisation du possible" dans la théorisation du politique ? » (p. 249) in BUTLER Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La découverte, 2005 (1ère ed. 1990) ; le « possible » donne lieu à une des sept thèses énoncées par Jerome sur le monstre : « The Monster Polices the Borders of the Possible » dans COHEN Jerome, *op. cit.*, 1996, p. 12-16.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

regards canoniques vers des zones alternatives. Ainsi les Études du Monstre rejoindraient le féminisme critique en ce qu'elles effectuent une lecture qui dénaturalise et politise les imaginaires du monstres et la représentation des corps, des genres, des alliances entre les corps et de l'altérité qui leur sont concomitants. Comment s'inscrit donc le monstre comme « savoir positif » dans la théorie féministe ?

La figuration du monstre met en question les fictions de la normalité ; de l'hétéronormativité du système patriarcal ; ainsi que les fictions hégémoniques coloniales, néocoloniale ; et se pose donc au croisement de la Théorie *queer* en tant que figure de resignification des territoires et des corps abjectés et marginalisés dans les sociétés patriarcales et néolibérales ou possibilité sexo-dissidente et subjectivité contre-hégémonique (Preciado, Maristany, Giorgi); des Études du corps et des Études de genre en ce qu'elle déconstruit le genre et le corps comme matérialisations de la norme sociale et comme effets de pouvoir biopolitiques (Foucault, Butler) ; des Études postcoloniales et du post-féminisme du sud en ce qu'elle ouvre des lieux d'énonciation alternatifs depuis lesquels récupérer, réécrire les histoires niées, marginalisées, par le récit officiel des États-Nations ou les théories hégémoniques occidentales (Bidaseca, Segato, Femenías) ; des Études de l'animalité, enfin, qui se développent comme une branche du féminisme critique (Adams, Haraway)[407], où la figure du monstre permet d'interroger les frontières de l'humanité et des autres espèces et d'ouvrir les horizons d'une figuration antispéciste du sujet contemporain. En ce sens, elle constitue une nouvelle figuration énonciatrice de savoirs alternatifs qui se produisent dans les seuils, les écarts, les anomalies et les marges et qui sont donc « l'effet d'une série de déplacements des savoirs » (Preciado, 2005)[408] : déplacements de l'essentialisme à la multiplicité de lieux de savoirs ; du monolinguisme aux hétéroglossies (Derrida, 1996)[409] ; de la pureté à « *el elogio de la impureza* » (Femenías, 2007 : 16)[410]. Ces nouveaux savoirs théorisés comme « savoirs situés » (Haraway, 1988)[411], « savoirs vampires » ou « savoirs mutants » (Preciado, 2005)[412] sont les fruits de divers déplacements qui viennent bouleverser la pensée hégémonique : « 1. des théories et mouvements anti-coloniaux vers une

[407] ADAMS Carol, *La politique sexuelle de la viande. Une théorie critique féministe végétarienne*, Lausanne, L'âge d'homme, 2016 (1ère ed. 2000).
[408] PRECIADO Paul B., *Ibid*.
[409] DERRIDA Jacques, *Le Monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996.
[410] FEMENÍAS María Luisa, « Esbozos de un feminismo latinoamericano », *Estudos feministas*, Florianopolis, 2007, p. 16.
[411] HARAWAY Donna, « A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology and Socialist-Feminism in the 1980s », *Socialist Review,* n° 80, 1985.
[412] PRECIADO Paul B., « Savoirs_vampires@war », *Multitudes, op. cit*.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

critique postcoloniale ; 2. du féminisme hégémonique hétérocolonial vers une critique de la construction transversale de la race, du sexe, du genre et de la sexualité... ; 3. des politiques des identités vers des politiques post-identitaires ; 4. des politiques du corps vers des cyborgologies dénaturalisées […] » (Preciado, 2005). Ces déplacements des savoirs qui s'effectuent du centre aux espaces intermédiaires et de l'unité vers la multiplicité et l'hybridité rejoignent ceux des corps dans la rue au sein du mouvement féministe (voir chapitre 9) et des personnages féminins mutants dans la NNA qui déconstruisent et exhibent de façon critique les représentations et les normes qui les marquent (*mostrare*) tout en reconfigurant de nouveaux modes de perception de soi (*monere*). C'est pourquoi nous inscrivons notre analyse des monstres féminins qui émergent dans la NNA dans ce mouvement de déplacement ou de décentrement contemporain des savoirs qui configure un cadre pour envisager ce que nous apprennent ces monstres du contexte duquel ils émergent.

Car il nous semble qu'au-delà de figurer une mise en crise des représentations canoniques, les monstres de notre corpus mettent en crise les représentations et les fictions unitaires héritées de la modernité et notamment celle de La Femme (et sa fonction allégorique de la nation)[413] en s'inscrivant dans la dynamique déconstructrice et dans les déplacements de la pensée post- et transféministe. En effet, cette pensée questionne et déconstruit le sujet universel de « La Femme » pour envisager l'ouverture du champ de la pensée à une multiplicité de sujets situés (trans)féminins. À ce titre, le *posfeminismo del sur* entend construire un féminisme « *decolonial* » qui ferait entendre « les autres »[414] du féminisme hégémonique (Bidaseca, 2010) et oppose à la fiction de « La Femme latino-américaine », la fiction politique de « *Las mujeres de América Latina* » (Femenías, 2007). Il y a là un double déplacement : du singulier au pluriel ; du féminisme occidental canonique à un féminisme décolonial – « du sud » – rhizomique. Ce post-féminisme est transféministe dans le sens où il prend en compte les sujets trans, *queer* et questionnant dès lors l'assignation de genre comme pratique de normalisation et comme dispositif bio ou nécropolitique, de discipline ou de conquête des corps et des sexualités dans un régime patriarcal hétéronormatif qui fonctionne comme toile de fond d'un *capitalismo gore* (Valencia, 2016) et des technologies pharmacopornographiques productrices d'identités et de subjectivités (Preciado, 2010)[415]. Le

[413] À ce sujet, voir le chapitre 1.
[414] Emprunt à Rita SEGATO, *op. cit.*
[415] « *Aparecen [...] nuevas reivindicaciones que proceden de cuerpos minoritarios y de sus modos de reapropiación de las tecnologías farmacopornográficas de producción de la identidad: demandas de redefinición del cuerpo y de la identidad sexual e invención de formas de "desobediencia de género" que proceden de colectivos transgénero y gender-queer, pero también críticas de los dispositivos teológicos y*



Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.
Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin

courant philosophique et activiste transféministe ne s'envisage donc pas comme un processus politique d'agencement binaire des savoirs qui opposeraient le savoir masculin au savoir féminin, le savoir occidental au savoir « du sud » ; mais bien de « stratégies d'intersectionnalités politiques » (Crenshaw, 1991)[416] par lesquelles les savoirs sont produits par des croisements, des hybridations, des déplacements rhizomiques. « L'énonciation de ces savoirs n'est donc plus une énonciation canonique mais une « énonciation fragmentée » (Preciado, 2005)[417], une énonciation multiple qui dissout donc les dispositifs de normalisation essentialisants, déconstruit les fictions sexo-génériques binaires et ouvre la possibilité d'une resignification et production prolifique d'identités.

Cette pensée postféministe critique invente des figurations politiques situées dans les brèches pour incarner ces « *enunciadoras alternativas* » (Femenías, 2007 : 16)[418] parmi lesquelles figurent la « New Mestiza » qui s'énonce depuis la frontière (Anzaldúa, 1987)[419] ; la « cyborg » qui s'énonce depuis l'hybridité postgenre et post-essentialiste entre l'humain et l'artefact (Haraway, 1985)[420] ; la « nomade » qui s'énonce dans le déplacement tant géographique que philosophique (Braidotti, 2000)[421] ; le « *drag* » qui s'énonce depuis la performance subversive et parodique du genre (Butler, 1990)[422] ; les « *otras* » qui s'énoncent depuis les marges du récit hégémonique des États-nations (Bidaseca, 2010 ; Segato, 2007)[423]. Nous inscrivons dans cette cartographie de figurations transféministes, celle du monstre ou de la monstre telle que nous l'envisageons dans ce travail, comme figuration anti-essentialiste, *queer*, énonciatrice et productrice de fictions nouvelles, d'identités multiples et de devenirs

---

*médico-jurídicos de asignación de género en la primera infancia que vienen de los colectivos intersexuales o de los movimientos transfeministas en contextos cristianos o musulmanes, proposiciones de multiplicación y distorción de las formas de visibilidad sexual que surgen en los movimientos postpornográficos… En una nueva situación, geopolitica, las críticas postcoloniales y de descolonización han subrayado el carácter eurocéntrico del feminismo de la segunda ola. No hay ni puede haber un programa feminista único y exportable, derivado de una identidad esencial o de una opresión común. Podríamos decir que, en este sentido, el paisaje del feminismo contemporáneo es deleuziano: está hecho de minorías, de multiplicidades y de singularidades, y todo ello a través de una variedad de estrategias de lectura, reapropiación e intervención irreductibles a los eslogans de defensa de la "mujer", la "identidad," la "libertad" o la "igualdad"* », PRECIADO Paul, *Ramona*, avril 2010 (1re éd. : 2009) : 25, [http://70.32.114.117/gsdl/collect/revista/index/assoc/HASH0127/35e456b1.dir/r99_24nota.pdf].

[416] CRENSHAW Kimberle, « Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color », *Stanford law review*, 1991, p. 1241-1299.

[417] PRECIADO Paul B., « Savoirs_vampires@war », *Multitudes, op. cit.*

[418] FEMENÍAS María Luisa, *op. cit*, p. 16.

[419] ANZALDÚA Gloria, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco, CA : Spinsters/Aunt Lute, 1987.

[420] HARAWAY Donna, « A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology and Scoailist-Feminism in the 1980s », *Socialist Review,* 1985.

[421] BRAIDOTTI Rosi, *Sujetos nómades*, Madrid, Paídos, 2000.

[422] BUTLER Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, 1990.

[423] SEGATO Rita, *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*, Buenos Aires, Prometeo Libros Editorial, 2007 ; BIDASECA Karina, *op. cit.*, 2010.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

hybrides dans lesquelles se dissout le sujet monolithique de La Femme et les fictions canoniques qui l'enveloppent. Nous voyons combien cette réappropriation et ce déplacement de l'énonciation vers des voix et des corps alternatifs permet de saisir la portée subversive de ces nouvelles figurations et en particulier de la monstre qui vient bouleverser les imaginaires. Ainsi, lorsque l'artiste argentine Susy Shock, qui s'auto-définit comme « *artista trans sudaka* », affirme dans un poème « *Reinvindico mi derecho a ser un monstruo* » (2011)[424], elle provoque une resignification de l'imaginaire du monstre et donc du rapport à l'altérité. En se réappropriant le site du monstre qui est le site de l'anomalie, de l'écart, de l'anormal, et en l'instituant en lieu d'énonciation de soi et du monde, Susy Shock, dans la lignée de la pensée post- et transféministe, renverse et annule la conception stigmatisante de la différence inscrite dans la pensée binaire et en revendique la puissance positive.

Si le monstre est une méthode pour lire les contextes qui l'inventent (Cohen, 1996), son émergence et sa resignification positive dans la littérature et dans la pensée ultra-contemporaine manifestent donc des évolutions de la pensée et de la théorie générant un décentrement de l'énonciation des savoirs vers des voix marginales ou anormales productrices de « savoirs vampires », de « savoirs mutants » (Preciado, 2005), autrement dit, de savoirs monstres. En effet, les féminismes critiques postcoloniaux et *queer*, et notamment le postféminisme du sud et la branche latino-américaine, tendent à produire dans la théorie un « *lugar de apropiación* » (Femenías, 2007 : 13)[425] qui ouvre une brèche dans les discours hégémoniques et s'y insère générant un processus de traduction, de re-signification et de revalorisation. Il y a dans ces discours théoriques quelque chose qui tient de la lutte, d'un rapport de force : « La guerre des savoirs vampires est une lutte pour le décentrement géopolitique de *loci* de l'énonciation scientifique » (Preciado, 2005)[426].Dans le champ académique comme dans la rue (voir chapitre 9) et dans les romans de notre corpus (voir chapitre 6), nous remarquons une prise de pouvoir et l'auto-institutionnalisation de voix et de corps alternatifs comme sujets politiques qui viennent résister et déstabiliser les voix et les corps hégémoniques.

[424] SHOCK Susy, « Monstruo mío », *Poema trans pirado*, Buenos Aires, Nuevos Tiempos, 2011. Selon Claudio Bidegain, il s'agit là d'une phrase que Susy Shock reprend de Marlene Wayar, psychologue et activiste trans de Córdoba. Voir : BIDEGAIN Claude, *Susy Shock trans piradx: El inclasificable género colibrí*. VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 7 al 9 de mayo de 2012, La Plata, Argentina.
[425] FEMENÍAS María Luisa, *op. cit.*, p. 13.
[426] PRECIADO Paul B., « Savoirs_vampires@war »,*Multitudes, op. cit.*



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

> C'est la nuit des morts-vivants de la connaissance. Ceux qui avaient été produits jusqu'à maintenant comme objets de l'expertise médicale, psychiatrique, anthropologique ou coloniale, les subalternes, les anormaux vont réclamer progressivement la production d'un savoir local, un savoir sur eux-mêmes qui questionne le savoir hégémonique (Preciado, 2005)[427].

Au cœur de cette « nuit des mort(e)s-vivant(e)s de la connaissance » dans le monde académique et théorique, résonnent les pas et les voix d'un sabbat de ces « autres » parmi lesquel·les nous reconnaissons les jeunes revenant·es de *Chicos que vuelven* ou bien les « Mujeres ardientes » de Mariana Enríquez qui sortent de la nuit et prennent l'espace public a et littéraire et viennent se situer dans cet espace occupé par les femmes depuis le XIX^e^ siècle : l'entre. De frontière qui sépare, cet « entre » se transforme en « lieu d'appropriation » comme lieu de production de nouvelles significations. Le locus « entre » devient alors politique car il est le lieu d'énonciation performatif qui déstabilise, transforme, et depuis lequel l'énonciateur·rice devient sujet-résistant et sujet-agent qui clame son « *derecho a la producción de saberes* » (Femenías, 2007 : 13).

> Así, estar en un locus inesperado – en ese lugar donde no se espera que estemos - nos inscribe ya – desde el principio – como sujetos-agente" […] "Nuestra imprevisibilidad […] puede leerse […] como una forma de resistencia a la inscripción completa y acabada según un ideal sumiso y doméstico (Femenías, 2007 : 15)[428].

Ce refus d'inscription – ou plutôt le refus de se laisser inscrire par les systèmes hégémoniques – et cette imprévisibilité dont parle Femenías s'incarnent justement dans la figuration du monstre qui est l'inassimilable, l'inappropriable, ce qui (ad)vient, ce qui est en train de se transformer. Penser le monstre dans les plis et les évolutions du féminisme critique permet de saisir la portée transformatrice de la réappropriation du monstre comme figuration énonciatrice alternative et inappropriable ainsi que la subversion de son assignation à la marge, aux confins et à l' « entre » en site d'énonciation imprévisible, de production de savoirs, de résistance et d'action. Ce renversement de l'énonciation et des espaces de savoirs induit donc un renversement de la figuration du monstre que nous proposons de saisir dans les lignes qui suivent.

### *3.1.3. Mutations et resignification de la figure du Monstre dans un champ théorique en mutation*

[427] PRECIADO Paul B., *Ibid.*
[428] FEMENÍAS María Luisa, *Ibid.*, p. 15.

La figure du Monstre est intrinsèquement mutante. Et c'est ce qui la rend à la fois insaisissable et passionnante. Si la littérature, les arts et la pensée antiques et modernes l'utilisent pour fixer les origines de la communauté ou pour délimiter les frontières de la normalité, de la nation et en contrepoint tout un domaine de l'abjection, comment la figure du Monstre est-elle transformée et resignifiée dans l'horizon de mutations de la théorie et du champ académique contemporain dont nous venons de rendre compte ? La dynamique contemporaine de réappropriation des stigmates neutralisant la stigmatisation ; de déconstruction des fictions régulatrices ; de dissolution des dispositifs de normalisation ; de décentrement de la théorie ; de déplacement de l'énonciation de la pensée, qui célèbre le multiple, l'intervalle, l'ambivalent, l'indéfinition, l'hybride, entraînent la mutation de la figure du Monstre comme savoir positif.

L'ambivalence de la figure du Monstre se manifeste dès sa double étymologie : *mostrare*, montrer ; et *monere*, annoncer, ainsi que dans le rapport à l'altérité qu'il soulève. Il est à la fois l'autre qui est représenté, la représentation d'un autre à venir, et une « autre » représentation. Le lien entre représentation et altérité est donc central dans l'appréhension de la figure du monstre. C'est dans le passage de son appréhension comme entité discursive/ objet de discours et de représentation à sa reconfiguration matérielle et performative que se joue la resignification positive du monstre dans le monde contemporain. En effet, si « *el monstruo es la diferencia hecha carne que reside entre nosotros* », cette dimension charnelle et donc matérielle contient tout un potentiel transformateur dont chacun·e peut s'approprier depuis son propre corps et depuis l'alliance entre les corps. Ainsi, si dans le premier chapitre nous avons étudié la littérature des fondations issue de la pensée et de l'écriture moderne comme dispositif de fabrique des monstres où le monstre est cet autre dont l'altérité et la différence font l'objet d'une représentation ou exhibition stigmatisantes, catégorisant tout ce qui serait hors de la norme et pour cela exclu, dominé ou contrôlé ; nous avons pu constater dans le deuxième chapitre que, dans la littérature récente, le monstre se déplace vers le « je » ou le « nous » – « je est un monstre » dirions-nous – qui se réapproprie le stigmate pour le renverser en puissance créatrice dans la lignée de la pensée *queer*, postcoloniale et post- et transféministe. Le monstre devient alors sujet de sa propre énonciation et de sa propre (re)présentation : il s'exhibe, il se montre, il s'écrit, et en cela modifie le régime même de la représentation. C'est l'hypothèse de ce retournement dans l'appréhension contemporaine du monstre qui était à la base du projet de réflexion itinérante interuniversitaire « Monstres et

monstruosités dans les représentations esthétiques et sociales » (Audran, Hardouin, Ponce, 2012-2015) :

> Nous proposons un retournement dans l'appréhension contemporaine du monstre vers un retour dans l'intime, individuel et corporel comme symptôme socio-esthétique des interactions problématiques et de l'éclatement structurel du contexte postmoderne. D'une fonction purement cognitive et représentative qui souvent peut être assimilatrice, le monstre investit une fonction performative dans la sphère de l'action : survie, libération, résistance, revendication, lutte politico-sociale. Le monstre se resitue dans le Moi, dans l'individu, dans la conscience et surtout dans l'inconscient. Depuis Freud nous savons que le moi est clivé et que nous ne connaissons qu'une petite partie de ce moi. L'inconscient formé à partir du refoulement est le réservoir de tout ce qui n'est pas accepté par la société et qui peut apparaître comme monstrueux pour le moi lui-même. À partir de cette hypothèse, nous pouvons penser à toute sorte d'action sur le corps comme expressions (ou « options formelles ») de revendication identitaire et traces de ce même processus : fragmentation, fracture, (auto)-mutilation, blessure, maladie, appendice, coupure, oubli, animalisation, drogue, séparation aussi bien du corps individuel que du corps social. Le retournement que nous proposons ne doit pas être compris comme rupture radicale dans la mesure où il se base sur le corps, sur les marques du corps, les restes du passé ou réappropriations dans les représentations et les traditions. C'est en cela que se définit la position contemporaine : dans ce « changement focal » qui met en place le caractère performatif dans la subjectivité et dans la réception du produit esthétique (Audran, Hardouin, Ponce, 2014)[429]

Ce déplacement de l'énonciation et des régimes de représentation que génère le monstre en fait une figuration idoine pour lire les mutations de la NNA et notamment les mutations des fictions *de* femmes qui la traversent. Dès lors, le Monstre recouvre des enjeux non seulement esthétiques mais aussi épistémologiques et politiques majeurs pour saisir ce qui (de)vient dans le monde contemporain dans toute sa complexité et ses paradoxes.

### *3.1.4. Figuration vs Concept (Braidotti)*

Une dernière remarque, enfin, concerne le statut du monstre comme outil théorique. S'agit-il d'un concept ? D'une donnée ? Comment rendre compte de sa mutabilité, de sa dimension relationnelle et de son hybridité entre le factuel et la fiction ? Il nous semble que cette question s'inscrit dans une interrogation plus large qui consiste à se demander comment penser le présent, comment penser l'époque de changements et de mutations qui s'ouvre dans ce troisième millénaire dans laquelle s'inscrit la resignification du monstre. Rosi Braidotti, philosophe féministe italienne, nous apporte de précieuses réflexions : elle s'emploie à dépasser la pensée du concept vers une pensée du processus soulignant la nécessité de

[429] AUDRAN Marie, HARDOUIN Elodie, PONCE Néstor, « Editorial. Monstres et monstruosités dans les représentations esthétiques et sociales », Amérika, n° 11, 2014 [http://journals.openedition.org/amerika/5813].

s'efforcer à trouver de nouvelles façons de penser et de représenter ces mutations du présent et leurs enjeux (Braidotti, *Ibid.* : 27)[430]. Elle propose pour cela de penser à partir de « figurations ».

> Las nuevas figuraciones del sujeto (nómada, *cyborg*, negro, etc.) funcionan como personajes conceptuales. No son metáforas sino que, en términos más precisos desde un punto de vista crítico, están materialmente inscritos en el sujeto y encarnan análisis de las relaciones de poder en las que se inserta. Desde un punto de vista creativo expresan la tasa de cambio, de transformación o de deconstrucción afirmativa del poder que una o uno habita. Las "figuraciones" encarnan, materialmente, las etapas de la metamorfosis que experimenta una posición del sujeto hacia todo aquello en lo que el sistema falogocéntrico no quiere que se convierta (Braidotti, *Ibid.* : 27)[431].

La figuration est un outil théorique idoine pour décrire de façon cohérente les enjeux que renferment les mutations des corps féminins de notre corpus au regard des mutations sociales et littéraires car il permet de penser au-delà des dichotomies raison/imagination, mimêsis/transgression, théorie/fiction. En ce sens, nous envisagerons les monstres féminins de notre corpus comme des figurations qui subvertissent le régime de représentation moderne allégorique de la captive dans lequel la littérature canonique enferme les femmes vers des régimes de représentation tournés vers le devenir (voir chapitre 6).

Si les mutations du monstrueux s'inscrivent dans un champ théorique en mutation, c'est autour de sa capacité à figurer ce qui (de)vient que se reconfigure le monstre comme figuration positive dans les champs académique et littéraire contemporains. La section suivante se propose d'explorer l'opérativité du monstre à figurer le mutant, le hors-champ, le devenir.

## 3.2. Reconfigurations du Monstre : un dispositif pour dire et saisir ce qui (de)vient

### *3.2.1 Les enjeux du Monstre : saisir les paradoxes de ce qui vient*

> « 'Lo humano algún día encontrará al humano' dijo Gombrowitz, y es obvio que lo hará por medio de alguna especie de monstruo. El momento no parece estar cercano en tanto la explicación nunca avanza lo suficiente para dar cuenta del Monstruo, que corre adelante… » (Aira, 1993 : 63)[432].

[430] Rosi Braidotti s'engage à « *reconfigurar el estilo teórico de manera que refleje y no contradiga el nomadismo teórico* » (*Ibid.* : 21), en ce sens elle propose la figuration du sujet nomade.
[431] BRAIDOTTI Rosi, *Metamorfosis*, Ediciones Akal, 2005, p. 27.
[432] AIRA César, *op. cit.*, p. 63.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

> « Il semble que l'humain doive devenir étranger à lui-même, monstrueux même, pour réinstaurer l'humain sur un autre plan » (Butler, 2006 : 219)[433].
>
> « Vivimos en un constante proceso de transición, de hibridación y de nomadización, y estos estados y etapas intermedias desafían los modos establecidos de representación teórica» (Braidotti, 2005 : 15)[434].

Comment penser le présent ? Jorge Monteleone ouvre le prologue du dernier volume de *Historia crítica de la literatura argentina* (2018) concernant la littérature récente en se demandant « *¿Qué es el presente* ? » et y répond en convoquant Walter Benjamin par la métaphore d' « *un recuerdo que relampaguea en un instante de peligro* » (Monteleone, 2018 : 1) autrement dit en évoquant le processus par lequel le passé s'actualise dans le présent dans une dynamique de l'instant et de l'anachronique qui subvertit le temps et l'espace. Á la question de Monteleone, nous répondrions : le présent est un monstre. En effet, parce qu'elle est transgressive, conflictuelle, paradoxale, qu'elle se situe dans ces « entre », « fracture[435] », « torsion » ou « mutilation[436] » problématiques qu'impliquent de penser le contemporain, la figuration du monstre est idoine pour penser le présent. À ce titre, Giorgio Agamben saisit ce paradoxe dans l'essai *Qu'est-ce que le contemporain ?* (2008)[437] à travers l'image du fauve à la colonne fracturée du poème « Le siècle » d'Ossip Mandelstam (1923). Le philosophe décrit ainsi le présent : « son échine est brisée et nous nous tenons exactement au point de la fracture » (*Ibid.* : 27). Ce point de fracture constitue l'« entre » paradoxal qui fait du monstre une figuration du contemporain : le « rendez-vous secret » entre l'archaïque et le moderne ; l'origine et le devenir historique ; le présent et l'archéologie. « L'origine n'est pas seulement située dans un passé chronologique : elle est contemporaine du devenir historique et ne cesse d'agir à travers lui » (*Ibid.* : 36) : n'est-ce pas là ce qui advient à travers cette prolifération de monstres féminins dans les différents espaces contemporains argentins (littéraires, sociaux, académiques, institutionnels), symptômes de mutations vers un devenir transféminin qui passerait par l'actualisation subversive des origines ?

C'est peut-être cette impossibilité de saisir le monstre dont rend compte César Aira dans la citation liminaire qui en dessine la pertinence. L'extrême contemporain et ses

[433] BUTLER Judith, *Défaire le genre*, *op. cit.*, p. 219.
[434] BRAIDOTTI Rosi, *op. cit.*, p. 15.
[435] Référence à Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris, Rivages poche, 2008, p. 15-27.
[436] Références à César AIRA, « Arlt », *Paradoxa*, n° 7, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.
[437] AGAMBEN, *op. cit*.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

manifestations esthétiques nous confrontent au défi de saisir ce qui mute et ce qui devient. N'est-ce pas là tout l'enjeu du monstre ? En quoi représente-t-il un défi au moment de le penser et quels enjeux recouvrent ce défi dans le contexte politique et littéraire dans lequel s'insèrent les œuvres de notre corpus ?

a. Un défi ontologique. Se saisir dans le devenir (une approche du sujet contemporain : sujet multiple et mutant)

> « El monstruo es la individualidad absoluta. […] Ese dispositivo de consciencia que pretende asistir a su propio espectáculo, el lenguaje que quiere hablarse a sí mismo, en una palabra, el Monstruo. Ese dispositivo mismo es el Monstruo » (Aira, 1993 : 60-61)[438].

Le monstre est la figure de l'altérité. Il naît d'un défi ontologique tant individuel que collectif qui cherche à répondre à la question « peut-on se voir se voir ?[439] » qui exprime le fantasme impossible de se saisir soi-même. César Aira raconte la naissance du monstre Arlt dans l'essai éponyme. Par le biais de cette fable, il théorise le concept de monstre à partir d'une réflexion sur l'auteur·e et l'écrivain·e : « *Para crearse como mito, el escritor debe morir* » (Aira, 1993 : 60)[440]. Si la mort est cette altérité radicale qui permet de saisir l'humain·e ou l'écrivain·e, la fiction est un dispositif qui permet aussi de dépasser cette aporie. Le monstre est la figure fictive qui permet à l'auteur·e de s'auto-représenter, de se saisir. En effet, l'écrivain·e ou l'humain·e qui souhaite contempler son processus de création ou bien sa vie doit nécessairement effectuer une torsion sur soi-même ou bien se mutiler pour les saisir. Il procède alors à une scission ou coupure qui lui permet de déclarer « je est un monstre ».

> La conciencia, una Virgen imprudente, siente la tentación de asistir a su propio trabajo…y descubre que no tan fácil que en última instancia es imposible. Porque la conciencia no tiene más que a sí misma para contemplarse, y la parte que contempla permanecerá invisible. El pensamiento que quiere pensarse, la conciencia que quiere ser conciencia de sí misma, debe hacer una torsión en la que pierde una parte de su visibilidad. […] Así mutilada, con un fragmento en sombras, la conciencia se presenta como un monstruo. Es el monstruo. (Aira, 1993 : 58)[441].

[438] AIRA César, « Arlt », *Paradoxa*, 1993, vol. 7, 1993, p. 55-71.
[439] Référence à Jacques Lacan.
[440] AIRA César, *op. cit.*, p. 60.
[441] *Ibid.*, p. 58.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Pour se saisir, l'humanité a besoin d'une altérité radicale, d'un dispositif de torsion de la perception. Le monstre est à la fiction et à l'art ce que le miroir ou l'analyste sont à la psychanalyse. Il est un dispositif de perception qui permet de capter une singularité absolue et d'ouvrir l'espace d'un devenir possible au-delà des normes, des déterminismes ou des essentialismes.

De plus, se saisir dans le devenir revient à saisir le devenir « autre » continu constitutif de chaque singularité. Cette conception subvertit une ontologie de l'identité fixe en une ontologie qui conçoit la multiplicité, la mutabilité de l'être ainsi que son caractère éminemment relationnel et ouvert, autrement dit une hybridité. Elle subvertit le paradigme du sujet moderne qui constitue une identité homogène et forclose en expulsant l'autre, l'hétérogène. En ce sens, l'enjeu de notre contexte de l'« extrême contemporain » n'est pas le repli passéiste du sujet sur une quête identitaire et des origines, mais bien une recherche et construction de l'hybridité et de la multiplicité, autrement dit, une recherche du monstre. Néstor García Canclini remarque le déplacement nécessaire que les sciences humaines doivent effectuer de l'objet d'étude de l'identité à celui de l'hybridité (Canclini, 2003)[442]. Cette notion héritière des concepts de « différence » de Deleuze, de « différ*a*nce » de Derrida et étudiée aujourd'hui autour du concept d'« alt*a*rité » (de Toro)[443], célèbre la performativité créative de la différence et de l'altérité. Rosi Braidotti développe, à partir de la pensée du devenir de Deleuze, la figuration du sujet nomade, « *visión del sujeto como flujo de devenires sucesivos* » (Braidotti, 2005 : 93)[444]. Au-delà d'un simple inversement des pôles des dichotomies, Deleuze s'emploie à dépasser la structure binaire de la pensée occidentale phallogocentrée reconfigurant le lien entre sujet et différence : il ne s'agit donc plus d'envisager le sujet comme une permanence du Un et du Même malgré les différences qui le traversent, mais comme Multiple et Nomade toujours déplacé par la différence entendue comme « *multiplicidad de las diferencias posibles ; positividad de las diferencias* » (Braidotti, *Ibid.* : 94). Cette dernière vision du sujet sort de la dialectique pour célébrer la dynamique transformatrice de l'« entre ».

[442] García Canclini Néstor, « Noticias recientes sobre la hibridación », *Trans. Revista transcultural de música* 7, 2003.
[443] Toro Alfonso de, « Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la "hibridez" e "inter-medialidad », *Gestos*, 2001, vol. 32, n° 200.
[444] Braidotti Rosi, *op. cit.,* p. 93.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

> Aquí resultan cruciales dos ideas: la idea de que el sujeto es una entidad compleja, heterogénea, no unitaria, y la idea de que, consiguientemente, lo Otro no es un simulacro, un reflejo especular capturado en el viejo "canibalismo metafísico" del sujeto. Lo Otro es una matriz de devenir plenamente consistente por sí mismo o misma, y genera una nueva clase de entidad sobre la que lo mismo depende realmente para su propia autodefinición. Lo relevante es lo que ocurre en los espacios intermedios, en los intervalos, en las transiciones entre respectivas diferencias. No se trata de un "tipo de monismo heterogéneo", sino del despliegue de la diferencia positiva (Braidotti, *Ibid.* : 95).

Se saisir dans son altérité en devenir, c'est passer de « je est un autre » à « je est un monstre ». L'enjeu d'une telle réappropriation et auto-énonciation du devenir autre est éminemment éthique et reconfigure le défi ontologique de la quête d'identité à l'exploration de l'hybridité. Au sein de notre corpus, que ce soit du point de vue des autrices qui se dédoublent par leurs auto-figurations romanesques via des monstres féminins, ou du point de vue des personnages qui s'infligent ou subissent des mutations corporelles, le monstre est bien ce dispositif de torsion de la perception qui permet de sortir d'un déterminisme pour ouvrir les voies d'un devenir (voir chapitre 4).

La figuration du monstre répond donc à ce défi ontologique de pouvoir se saisir (soi-même) dans sa singularité et dans sa complexité dans un monde qui paradoxalement se standardise et se transforme constamment, et génère à son tour une réflexion éthique et politique sur le passage d'une ontologie du sujet unitaire et de l'identité qui se constituent en excluant, à une ontologie du sujet multiple/ouvert et de l'hybridité qui se constituent en performant les différences dans l'extrême contemporain. Il nous semble que c'est dans ce passage que s'éprouve la mutation du paradigme immunologique de la modernité (binarisme excluant), de la postmodernité (les fins) au paradigme trans qui envisage l'hybridité, le nomadisme et le devenir. La deuxième partie de ce travail est l'occasion d'éprouver l'actualisation de ces enjeux dans les romans de notre corpus et d'examiner comment les monstres féminins incarnent une poétique et une politique de devenir (voir chapitres 5 et 6).

b. Un défi poétique. Saisir la mutation des formes : créer l'inattendu, l'inédit, l'anomalie, le devenir.

> « Le monstre, c'est le dépassement boulimique des limites formelles ou normatives. Par définition, le monstre n'a pas de limites » (Foucart, 2010 : 48)[445]

[445] FOUCART Jean, « Monstruosité et transversalité. Figures contemporaines du monstrueux », *De Boeck Supérieur/ « Pensée plurielle »*, n° 24, 2010/02, p. 45-61, p. 48.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Déplaçons à présent la question ontologique vers la réflexion esthétique : comment saisir les mutations formelles dans la NNA ? Comment envisager les poétiques singulières des autrices de notre corpus qui génèrent des textualités monstrueuses : hybrides, carnavalesques, insaisissables (voir chapitre 7) ? Fernanda García Lao écrit avec une langue boulimique, accumulative, et greffe les mots et les genres donnant lieu à des corps textuels hybrides ; Gabriela Cabezón Cámara met sens dessus dessous les hiérarchies de valeur des systèmes de genre, de langue et de registres créant des textualités carnavalesques *queer* et trans ; Ariana Harwicz use de la coupure et de l'indéfinition ; Mariana Enríquez, du gore et de l'horreur ; Samanta Schweblin, de l'inquiétante étrangeté et du fantastique : en lisant ces textualités monstrueuses, nous nous demandons : comment opère le monstre comme poétique ?

C'est là le défi qu'Evanghélia Stead prête aux artistes et auteur·es de la Décadence. En effet, dans sa thèse sur les figures monstrueuses dans la littérature et les arts fin-de-siècle en Europe, elle évoque cette ambition esthétique de capter l'*hubris* décadente dans une tératologie (Stead, 2004 : 158)[446]. Si le défi de la chercheuse est de saisir ces mutations formelles alors même qu'elles sont en cours de mutation, celui de l'artiste consiste à capter les mutations dans de nouvelles formes et de nouveaux langages et donc à remettre en question leurs structures mêmes.

Il semble que les périodes de transition de l'histoire moderne soient marquées par cette ambition tératologique. En effet, si l'art de la décadence procède à un « viol linguistique » (Stead, 2004 : 40)[447] dont la « figure de l'outrage linguistique et corporel » (*Ibid.*) est centrale, les avant-gardes – ainsi que le mouvement *neobarroso*, précurseurs des esthétiques monstrueuses des romans de notre corpus de la Nueva Narrativa Argentina – questionnent les formes et le langage tout en en produisant de nouvelles. Chaque période de transition implique de ce fait une tératologie tant dans le but de saisir les mutations formelles que dans celui de transgresser les formes et les langages.

Qu'en est-il de la figure du monstre comme poétique de mutations formelles dans l'extrême contemporain ? Le défi esthétique contemporain de représenter ce qui vient implique la même impossibilité que le défi ontologique de se saisir soi-même : il manque une distance pour capter le surgissement de la forme, la forme en train de se former. Si Giorgio Agamben résout cette impossibilité par l'image du fauve à l'échine brisée dont la brisure permet de saisir le paradoxe anachronique du présent comme survivance qui actualise

[446] STEAD Evanghélia, *Le monstre, le singe et le fœtus*, Genève, Droz, 2004, p. 158.
[447] *Ibid.*, p. 40.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

l'origine archaïque dans le devenir, César Aira quant à lui en appelle à la figuration du monstre pour représenter la possibilité d'un surgissement infini de la forme comme geste esthétique des avant-gardes – éternel retour à zéro de l'art par le *procedimiento* – et donc, la survie de la littérature. Car il n'y a pas de formes mais des «options formelles » qui viennent figurer à un moment donné une torsion, un écart, un excès, produits par un dispositif de perception singulier. L'auteur argentin s'inscrit donc dans les processus d'écriture des avant-gardes pour explorer l'infinie possibilité d'inventer, de créer, de développer de nouvelles lectures du réel, de la littérature (et notamment de la littérature canonique). Ainsi, le monstre participerait d'une éthique de la survie artistique et de l'invention face à la professionnalisation de l'écrivain et la standardisation de la littérature. Dans « La nueva escritura » (Aira, 1998)[448], l'écrivain argentin met en évidence les conséquences inquiétantes de la professionnalisation de l'écrivain pour la création artistique : congélation de la forme, restriction de la pratique de la littérature à des secteurs spécialisés. À cette perte de valeur et de créativité, il propose une alternative : les avant-gardes ; leur corrélatif : *le procedimiento* ; et la « figuration » de leur *procedimiento* : le monstre.

Le manifeste de César Aira vient alimenter l'idée « fin-de-vingtième-siècle » d'une littérature en danger. « La mort de la littérature erre autour de nous » déclare Roland Barthes dans *La préparation du roman* (Barthes, 1978-1980)[449], alors que George Steiner se demande « *¿Después del libro, qué?* », diagnostiquant la fin du livre (Steiner, 1972)[450]. Des années 1970 aux années 1990, la question reste ouverte dans le monde académique et la critique littéraire de notre nouveau millénaire mais ne se pose plus en termes de « fins » mais en termes d'alternatives de survie ou d'urgence à déplacer et transformer les catégories depuis lesquelles sont abordés les arts et la littérature dans les mutations de l'extrême conteporain. Ainsi, Sandra Contreras s'intéresse à ces questions dans deux articles récents (Contreras, 2009, 2010)[451] et étant elle-même spécialiste de l'œuvre de César Aira, il n'est pas étonnant que face à ces constats de « fins », elle ouvre des alternatives de survie comme l'écrivain. Ainsi, elle remarque la posture de Hal Foster (2009)[452] qui souligne la nécessité de se demander ce qui vient après ces fins de l'art ; celle de Didi Huberman qui théorise la survie de

[448] AIRA César, « La nueva escritura », *jornada semanal*, n°12, 1998, p. 165-170.
[449] BARTHES Roland, *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el College de France: 1978-1979 y 1979-1980*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005.
[450] STEINER Georges, *Sobre la dificultad y otros ensayos*, 1972.
[451] CONTRERAS Sandra, « Economías literarias en la ficción argentina del 2000 (Casas, Incardona, Cucurto, Llinás) », *Actas del II Congreso Internacional Cuestiones críticas*, Rosario, 2009, p. 1-20 ; CONTRERAS, Sandra, « Cuestiones de valor, énfasis del debate. », *Boletín del Centro de Estudios,* Rosario, 2010, p. 1-10.
[452] FOSTER Hall, *Funerales para el cadáver equivocado,* 2009.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

l'aura (2000)[453] auxquelles nous ajoutons les réflexions de Reinaldo Laddaga qui propose de lire la littérature de l'extrême contemporain depuis de nouveaux processus créatifs qui, plus que des objets, construisent des dispositifs, des configurations optiques, et s'envisagent comme de l'art contemporain : performances, recyclage, transe, mutation (Laddaga, 2006)[454]. Il décrit une littéraire qui dialogue avec les avant-gardes, le canon littéraire et l'écologie culturelle du moment qui assemble, transforme, transgresse. Ces débats et recherches qui esquissent un état critique de la littérature ouvrent une porte vers la recherche d'alternatives de survie et de nouvelles catégories pour penser la littérature et l'art. Comme nous l'avons vu, celle d'Aira, c'est le monstre. Nous verrons dans le chapitre 7 que les autrices inventent des poétiques de survie, des poétiques du devenir qui génèrent de la singularité, de l'anomalie, de la dissémination et de l'inattendu à travers des processus particuliers qui tiennent à l'accumulation, au recyclage, à la hantise, à la contamination, à la compulision, la transe, la performance, la greffe,etc. En ce sens elles configurent des poétiques monstres éminemment fécondes qui bouleversent l'art mimétique, canonique ou standardisé.

Comment opèrent donc le devenir des formes à travers des poétiques et des esthétiques monstres ? Agissant par hybridations, alt*a*rité (de Toro, 1999)[455], différ*a*nce (Derrida, 1967, 1968 ; Deleuze, 1969)[456], le monstre déploie une poétique de la survie et du devenir qui œuvre par déplacements et reconfigurations. Ainsi, l'altération des signifiants de Toro et de Deleuze du « e » au « *a* » signifie le glissement et la métamorphose qui génèrent du nouveau, de l'« autre », de l'« inattendu » (Glissant, 1990)[457], du « devenir » (Deleuze et Guattari, 1975, 1980)[458] ruinant l'unité originelle, le Même, l'identité. L'altérité et la différence ne participent pas d'une équation binaire stérile mais bien d'une équation qui féconde de nouvelles formes

[453] DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, 1990 (édition argentine : 2006).
[454] LADDAGA Reinaldo, *Espectáculos de la realidad. Ensayos sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.
[455] Voir DE TORO Alfonso, « La postcolonialidad en Latinoamérica en la era de la globalización. ¿Cambio de paradigma en el pensamiento teórico-cultural latinoamericano? », in Idem/Fernando DE TORO (éds), *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica. Una postmodernidad periférica o Cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1999, p. 31-77.
[456] Voir DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967 ; DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969 ; le terme « différ*a*nce » vient d'une conférence donnée par Derrida en 1968 à la société de philosophie dans laquelle il synthétise sa pensée. Le terme de différance célèbre une philosophie de l'écart, du déplacement, du glissement, du devenir qui ruine le culte de l'identité, du Même, de l'unité originaire.
[457] GLISSANT Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990 (recueil d'articles publiés entre 1980 et 1989).
[458] Le concept de « devenir » est développé chez Gilles Deleuze et Félix Guattari à partir de *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, puis il est décliné dans *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

dans l'« entre créatif » (Simon, 1998)[459] qui s'ouvre entre les termes. À ce titre, Julien Roger distingue deux types d'hybridités formelles en se basant sur la catégorie de genre littéraire : les hybrides stériles qu'il résume par l'addition 1+1=2, « ceux qui partent de la répartition classique entre les genres et qui, par la même manière dont ils transgressent les catégories génériques, ne font que les confirmer, sans les remettre en question » (Roger, 2014 : 14)[460] ; les hybrides féconds qu'il résume par l'addition « 1+1=3 voire 1+1=11 », qui « transgressent les genres non pas pour les conforter mais surtout pour les remettre en question jusqu'à rendre la notion de genre inopérante » (Roger, 2014 : 18)[461] et qui « impose[nt] au lecteur une indétermination qui modifie notre rapport à la pratique de la littérature » (Roger, 2014 : 18).

Le monstre peut s'appréhender dans ce troisième terme comme forme-processus ou forme-qui-vient qui crée de l'inattendu, du nouveau, du possible, du trans. Ainsi, nous remarquons de nombreuses occurrences de ce « troisième terme » dans divers champs de la théorie contemporaine : « tiers espace » (Bhabha, 2006)[462] ; « troisième corps » (Cixous, 1970)[463] ; « troisième forme » (Barthes, 1978-1980)[464] ; « troisième langue » (Glissant, 1980-1989)[465]. Toutefois, il nous semble que ce troisième terme appartient plus à un pendant postcolonial et poststructuraliste de la théorie : au seuil d'un passage de la pensée dialectique (verticale, hiérarchique, chronologique) à la pensée rhizomique (horizontale, trans). Au-delà d'un troisième terme qui exprime une opérativité dialectique dans la lignée de la pensée post (moderne, coloniale, féministe), le monstre s'appréhende dans la figuration d'une antériorité formelle – l'informe, l'indéfinition, l'incomplétude, le matériel – valorisant de cette manière la matière et le processus de création et de mutations au-delà de la forme et du résultat. En effet, le monstre n'est pas une nécessité formelle qui s'atteint mais une option formelle qui surgit, il ne dépend pas d'un original mais il fait advenir l'original et s'il entretient quelque lien que ce soit avec un original c'est dans la subversion, la trahison ou la déviation. Le monstre se situe dans l'antériorité de la forme ou dans son devenir et par conséquent problématise la représentation, la mimêsis, le signe, la catégorie de genre. Qu'il s'agisse des transplantées, greffées, amputées, boulimiques, de Fernanda García Lao ; des *queer*, trans,

[459] SIMON Sherry, « Hybridités culturelles, hybridités textuelles », *Récit et connaissance*, 1998, p. 233-234.
[460] ROGER Julien, « Hybridité et genres littéraires : ébauche de typologie » *in* EZQUERRO Milagros, *L'hybride /Lo híbrido. Cultures et littératures hispano-américaines*, 2014, p. 14.
[461] ROGER Julien, *Ibid*, p. 18.
[462] BHABHA Homi et RUTHERFORD Jonathan, « Le tiers-espace », *Multitudes*, 2006, n° 3, p. 95-107.
[463] CIXOUS Hélène, *Le troisième corps*, Paris, Grasset, 1970.
[464] BARTHES Roland, LÉGER Nathalie, *La Préparation du roman. Cours au collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Vol. 1, n° 2, Paris, Seuil, 2003.
[465] GLISSANT Edouard, *op. cit.*, 1990.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

explosives, de Gabriela Cabezón Cámara ; des revenantes, spectrales, fantomatiques, de Mariana Enríquez ; des excentrées et excentriques, excessives et débordantes de Ariana Harwicz ; ou des contaminées, dépossédées, de Samanta Schweblin, les monstres transféminins de notre corpus bouleversent les liens entre l'original et la copie, entre le corps des femmes, la nation et la narration, transgressant ainsi les représentations qui les figent (la Captive) et inventant de nouvelles figurations (voir chapitre 6). Questionnant la représentation et l'altérité, le monstre est donc une figuration idoine pour appréhender les mutations esthétiques et formelles de notre époque contemporaine et des productions des autrices de notre corpus de la Nueva Narrativa Argentina ouvrant donc un double enjeu éthique et poétique autour de cette figuration auxquels viennent s'ajouter des enjeux épistémologique et politique.

c. Défi épistémologique. Saisir la mutation de paradigme épistémologique et politique : conceptualiser le possible, penser l'irréel.

> « There is one apparent difference between Monster Studies and these other thematic disciplines [*cultural studies*]: monsters, of course, do not exist » (Cohen, 2007)[466]

Le monstre est une figure de l'irréel. Asa Mittman et Jeffrey Cohen, tous deux, évoquent le paradoxe que représente l'étude d'une figure qui n'existe pas tout en soulignant la réalité des effets qu'il engendre. Mais ne peut-on pas penser l'irréalité comme véritable problème épistémologique qui rejoindrait une ontologie ?

Penser et étudier ce qui se donne comme irréel peut déboucher sur deux attitudes épistémologiques qu'il convient de distinguer. Jusqu'au XVI^e^ siècle, le monstre s'envisage dans une approche empreinte de philosophie, de théologie et de superstition. L'option étymologique « *monere* » prend tout son sens, le monstre est la forme que prend l'avertissement du Créateur, autrement dit, sa « monstration ». À partir du XVII^e^ siècle et des progrès dans les études anatomiques et embryologiques[467], on assiste au « désenchantement des monstres » selon l'expression de Jean-Jacques Courtine[468] : « Désormais va se dissiper cet inextricable chaos où s'étaient si longtemps confondus les mythes, les fictions et les réalités :

[466] COHEN Jeffrey Jerome, « Monster culture (Seven theses) », *Gothic Horror: A Guide for Students and Readers*, 2007, p. 198-217.
[467] Voir : Fabrice d'Acquapendente (1533-1619) et William Harvey (1578-1657).
[468] Préface à la réédition de l'*Histoire des monstres* d'Ernest MARTIN, éditions Jérôme Millon, 2002.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

l'esprit mesure le merveilleux et le vrai, les êtres fantasques et ceux que crée la nature » (Martin, 1880 : 380)[469].

Avec la tératologie moderne qui s'étale de la fin du XVIII^e^ au XIX^e^ siècle, le monstre est pris dans un discours rationaliste qui lui cherche des causes et institue sa réalité monstrueuse dans des tableaux de classification tératologiques. On cherche à expliquer le monstre, à le « dé-monstrer », à le rendre intelligible dans le domaine de l'anormal. Réalisé, le monstre n'en est pas moins exclu de l'humanité et cette mise à distance par le logos – exclusion inclusive – est l'un des enjeux de l'invention de la biopolitique dans le passage à l'âge moderne[470].

Dans notre travail, nous partons de l'idée que le monstre se positionne au-delà d'une dichotomie qui opposerait le réel à l'irréel. Penser et étudier ce qui se donne comme irréel c'est, selon nous, rompre avec la raison comme organe directeur et la rationalité comme structure de lecture du monde. À la transformation épistémologique de l'appréhension théorique du « concept » à la « figuration » (Braidotti, 2005)[471], s'ajoute une question philosophique et éthique : la nécessité d'« instituer de nouveaux modes de réalités » (Butler, 2006 : 247)[472]. Selon Judith Butler, être irréel c'est « être fondamentalement inintelligible » (*Ibid.*) et par conséquent être exclu de l'existence et des « corps qui comptent »[473]. Exclure quelqu'un·e du domaine du réel, du domaine institutionnel, est donc un acte d'une violence déshumanisante éminemment politique[474]. La question de l'irréel et donc du monstre ouvrent donc deux questions essentielles que pose Judith Butler et qui traverseront notre réflexion sur les corps monstrueux (trans)féminins : « Quelle place tient la conceptualisation du possible dans la théorisation du politique ? » et « Comment créer un monde dans lequel ceux qui définissent leur genre et leur désir comme étant non normatifs peuvent vivre et s'épanouir sans la menace extérieure de la violence et sans le sentiment envahissant de leur irréalité […] ? » (Butler, 2005 : 247)[475]. Ces considérations sur le genre peuvent, nous semble-t-il, se

[469] MARTIN Ernest, *Histoire des monstres*, C. Reinwald et cie, 1880, p. 380.
[470] À ce propos, lire le chapitre 1 sur la fabrique bio/nécropolitique des monstres.
[471] BRAIDOTTI Rosi, *op. cit.*, 2005.
[472] Butler Judith, *Défaire le genre*, *op. cit.*, p. 247.
[473] Emprunt à Judith BUTLER, *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du sexe*, Paris, Amsterdam, 2009 (1^re^ éd. : 1993). L'expression « ces corps qui comptent » indique en contrepoint qu'il y a des corps qui ne comptent pas et met le doigt sur une hiérarchisation de la valeur des corps à la tête de laquelle se trouve le corps masculin, blanc, hétérosexuel, occidental.
[474] Judith Butler réfléchit notamment à cela en posant la question de l'irréalité des personnes trans dans notre société : en ne reconnaissant pas leur existence au niveau institutionnel, ces personnes n'ont pas d'existence juridique et n'ont donc pas accès aux droits fondamentaux, à la citoyenneté, et sont donc exclus du domaine de l'humanité.
[475] *Ibid.*, p. 247.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

transposer sur toute corporalité hors normes. Si le monstre bouleverse la raison, le réel et la norme, la question du monstre dépasse le cadre épistémologique pour intégrer le politique. En effet, une réalisation du monstre ne va pas sans un questionnement politique sur son intégration dans le domaine des « corps qui comptent » autrement dit, dans la société, la communauté ou le « corps social ». À ce titre, nous étudierons comment les monstres féminins de notre corpus génèrent de nouvelles formes de communautés inclusives qui subvertissent le concept de communauté immunologique de la Nation moderne[476] dont la captive est l'allégorie.

Étudier le monstre implique donc un triple défi – ontologique, esthétique, épistémologique – qui est tout autant un bouleversement de ces trois domaines et figure les mutations de la pensée contemporaine. Il implique en effet d'inclure et de célébrer dans la réflexion et la théorie les idées centrales de devenir, d'altérité, d'informe et de possible qui, nous l'avons vu, revêtent des enjeux éminemment politiques et poét*h*iques. Si le monstre vient de l'étymologie latine *monere*, il ne semble plus être le messager du Créateur – de Dieu –, mais comme le dit Jeffrey Cohen dans l'une des sept « thèses » définissant une *Monster culture*, « *the monster is the harbinger of category crisis* » (Cohen, 2007 : 6)[477]. En rompant avec les normes, l'essentialisme, l'universalisme, la raison, il permet de saisir un au-delà, un devenir, une mutation de soi, de l'humain, des formes et des structures de pensée.

> The refusal to participate in the classificatory "order of things" is true of monsters generally: they are disturbing hybrids whose externally incoherent bodies resist attempts to include them in any systematic structuration […]. And so the monster is dangerous, a form suspended between forms that threatens to smash distinctions (Cohen, 2007: 6)[478]
>
> The monstrous offers an escape from its hermetic path, an invitation to explore new spirals, new and interconnected methods of perceiving the world (Cohen, 2007: 7)[479].

Le monstre annoncerait donc une crise de l'individu, des formes et de la société tout en en figurant l'alternative et la possible survie. « *The monsters stands at the shold of becoming* » (Cohen, 2007) : il est une figure seuil, une figure de l'entre. Et en ce sens, nous l'envisageons comme une figure de la transition.

[476] Voir partie 2, chapitre 6 : de la nation au tiers-espace (communauté nomade, carnaval, hybride).
[477] COHEN Jeffrey Jerome, *op. cit.*, p. 6.
[478] *Ibid.*, p. 6.
[479] *Ibid.*, p. 7.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

### *3.2.2. Le monstre au seuil des représentations et de la société : une figuration de mutations.*

> « Le vieux monde se meurt, le nouveau monde tarde à apparaître et dans ce clair-obscur surgissent les monstres » (Gramsci, 1978)[480]

Le monstre est une figuration qui permet de saisir ce qui vient et ce qui se transforme tant dans le devenir ontologique, que formel/esthétique ou épistémologique. Figure seuil, de l'entre ou liminale, le monstre est autant une figuration qui permet de représenter des transition(s) – *mostrare* – qu'une figuration génératrice de transition(s) – *monere* –. En cela, il pose la question de la représentation et nous amène à nous demander : a) comment représenter l'autre, l'altérité, la transformation d'un état à un autre ; b) comment se transforme l'acte de représenter au-delà du processus mimétique et déterministe qui fait coïncider l'original et la copie, comment l'acte de représenter peut-il être dynamique, rhizomique, et dépasser les contradictions qu'impliquent de penser la représentation d'un devenir, c) comment peut-il s'envisager comme un processus actif qui simultanément déconstruit et invente à l'image de la « *mirada bizca* » des femmes (Domínguez, 1998)[481]. Le monstre comme figuration de mutations implique donc d'envisager le monstre comme figuration des crises et mutations des représentations mais aussi comme dispositif qui met en crise et transforme les représentations et les régimes de représentation.

a. SEUIL. Représenter ce qui se transforme, se tend, se transgresse.

*Du latin : « mostrare »*

> « La Décadence est une fabrication de monstres, une tératogénie » (Jankélévitch, 1956 : 12)[482]

> « *The Monster is The Harbinger of The Crisis* » (Cohen, 1996)[483]

À l'origine de cette étude des monstres féminins dans la *Nueva Narrativa Argentina*, nous nous interrogions sur la question du lien entre la prolifération de ces monstres dans la

[480] GRAMSCI Antonio, *Carnets de prison,* Paris, Gallimard, 1978.
[481] DOMÍNGUEZ Nora, « Reflexiones finales. Acerca de la crítica », DOMÍNGUEZ Nora, PERRILI Carmen (comp.), *Fábulas del género. Sexos y escritura en América Latina, Rosario, Beatriz Viterbo*, 1998.
[482] JANKÉLÉVITCH Vladimir, *L'austérite et la vie morale*, Paris, Flammarion, 1956, p. 12.
[483] COHEN Jerome Jeffrey, *Monster theory: Reading culture*, University of Minnesota Press, 1996.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

littérature contemporaine et les mutations politiques ainsi que sur les transformations des subjectivités induites par le mouvement féministe dans la société argentine. Nous étions partis d'une hypothèse : les monstres féminins sont des symptômes des mutations de la communauté. Dans la lignée de Jerome Jeffrey Cohen et d'Asa Mittman, nous nous demandons comment appréhender les études du monstre comme méthode pour lire les mutations au sein de la communauté (politiques, culturelles, subjectives) ?

Si la bibliographie théorique sur le monstre est difficile à rassembler tant elle est éparse et transdisciplinaire, nous remarquons cependant que les antécédents bibliographiques portant sur la question du monstrueux traitent en majorité de périodes charnières de l'histoire où les mutations techniques, artistiques et biopolitiques bouleversent les représentations de l'humain et du corps semblant constituer des « méthodes pour lire les cultures depuis les monstres qu'elles engendrent » (Cohen, 1996)[484]. Ainsi, plusieurs ouvrages appréhendent, au travers du prisme du monstre et du monstrueux, la décadence fin-de-siècle en Europe autrement dit, le passage au XIX^e^ siècle (Stead, 2004 ; Jouve, 2012) mais aussi le passage du XIX^e^ au XX^e^ siècle des totalitarismes européens (Clair, 2012), ainsi que les mutations générées par les nouvelles technologies et mobilités du XXI^e^ siècle transformant le sujet en « sujet nomade » matière de métamorphoses multiples (Braidotti, 2005). Le monstre s'y révèle être la figuration idoine pour représenter ces moments de transitions qui bouleversent littéralement et mettent en crise l'ordre établi. Il faut donc envisager le monstre comme figure qui représente simultanément la crise (suspension et confusion du sens et des formes : informe et *hubris*) et la transition (déplacement et reconfiguration du sens et des formes : hybride) autrement dit qui permet de suspendre, sortir et étendre les représentations (voir chapitre 6)[485].

Ainsi, Pierre Jourde étudie les formes excessives de la littérature du XIX^e^ siècle en établissant une relation entre le monstre et le contexte décadent. Le monstre annoncerait la chute, l'apocalypse fin-de-siècle, qui met en crise le sacré et le divin en recherchant un renouvellement dans la négation et la révolte des corps et des arts. Deux types de corps monstrueux se dégageraient donc de cette réflexion et souligneraient les enjeux de la représentation du corps monstrueux dans un tel contexte : le double et le stérile.

Evanghélia Stead, quant à elle, formule un lien entre l'*hubris* de l'époque et l'hybridité des formes corporelles et linguistiques ; entre décadence et déformation. Elle établit une typologie de figures : le monstre, le singe, le fœtus. Chacune des trois figures incarne un enjeu

[484] COHEN Jeffrey Jerome, *op.cit.*, 1996.
[485] Nous étudierons ces mutations des régimes de représentation générés par les monstres féminins dans notre corpus au chapitre 6.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

ontologique, poétique et épistémologique – tels que nous les avons soulevés en amont – relatifs à l'époque dans laquelle ils s'inscrivent. En effet, le monstre serait l'expression de la bestialité des corps et du sexe représentée par l'animalisation, la nudité et la dépouille, en particulier des monstres féminins auxquels l'autrice consacre un long chapitre. Le monstre conçu comme un « imaginaire involutif à vocation stérile » est l'expression de la crise de la Création divine, la « mise en scène de l'échec de la Création » (Stead, 2004 : 291)[486] : « Pour la décadence, écrire c'est refléter les débris d'une création en faillite. Le monstre se fait par l'écriture, plus précisément, par les débris d'une écriture au bord de l'épuisement (comme la création), mais relancée avec insistance. Autant que tératogonie, la décadence est tératographie » (Stead, Ibid, p. 233)[487]. Le singe est la figure inspirée du darwinisme qui s'oppose à l'immutabilité des espèces, à la scolastique et de ce fait, « remet en cause le récit de la création du monde de la genèse » (Stead, 2004 : 296)[488]. Enfin, le fœtus est une métaphore de l'inachevé, de l'informe, qui décrivent la création fin-de-siècle : « L'œuvre se veut avortée, la production stérile, l'écrivain un avortement plutôt qu'un concepteur de lire » (Stead, 2004 : 510)[489].

Enfin, Jean Clair propose une lecture anthropologique de l'esthétique moderne à partir de 1895 et au sein du XX^e^ siècle. Il étudie parallèlement le bouleversement des idées et des sensibilités et la façon dont se représentent le monde et le corps humain à travers une typologie de monstres : l'homoncule, le géant et l'acéphale. Ces trois figures incarnent « le démantèlement de l'esprit des Lumières au profit d'une création artistique qui remet en cause une philosophie basée sur l'universel et la raison » (Clair, 2012)[490]. L'homoncule figure la mutation de l'ordre de la représentation au XIX^e^ siècle qui se tourne vers l'invisible et l'intérieur du corps. Il ne s'agit plus de représenter l'extérieur du corps depuis un canon comme les anciens ; la neurologie et la psychanalyse montrent que « le corps parle » et les artistes écrivent et peignent une « beauté convulsive ». Quant aux géants, ils sont la figuration des totalitarismes modernes du XX^e^ siècle : « Il semble que le géant cannibale ne se soit pas contenté de dévorer ses enfants, ici ils ont été ingérés jusqu'à former la propre substance de l'État-Nation absolu ». Enfin, l'acéphale incarne la rébellion du corps sans tête « libéré de l'emprise de la raison » (Clair, 2012 :165)[491].

[486] STEAD Evanghélia, *op. cit.*, p. 291.
[487] *Ibid.*, p. 233.
[488] *Ibid.*, p. 296.
[489] *Ibid.*, p. 510.
[490] CLAIR Jean, *op. cit.*
[491] *Ibid.*, p. 165.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Ces monstres « montrent » les mutations et les passages d'un siècle à un autre. Chaque ouvrage propose une approche interdisciplinaire mettant en lien le contexte historique et les expressions esthétiques qui le traversent, tout en proposant une typologie de monstres correspondant à un enjeu particulier. Le monstre comme représentation des mutations est « entre » l'histoire et son expression esthétique. La deuxième partie de ce travail est l'occasion de faire « l'autopsie » des monstres féminins de notre corpus d'où émerge une typologie critique et explicative qui nous éclairent sur les formes et les enjeux de ces mutations dans la Nueva Narrativa Argentina.

Il est intéressant de comparer les typologies et l'approche des monstres fin-de-siècle décadents dans le passage à la modernité et celles des monstres contemporains qui émergent dans le début de millénaire afin de saisir les enjeux du passage du paradigme moderne (aux origines de la nation et de la narration) au paradigme trans actuel. Le monstre décadent est la figure qui s'érige contre le Créateur. Il est l'expression formelle (corporelle et linguistique) de la révolte contre le Créateur et son Verbe, de la crise du sacré. À ce titre, il constitue une « tératogénèse » autrement dit une contre-genèse. Cette transgression du pouvoir et de la création divine s'effectue par une réappropriation du langage et du corps que Pierre Jouve identifie comme « repli sur soi » et, avec Evanghélia Stead, comme mouvement autoréflexif de l'art moderne. La figure du monstre qui se décline en plusieurs formes rompt avec l'imaginaire traditionnel et sacré, et donc, avec le canon classique. La récurrence de monstres féminins, comme l'atteste l'étude d'Evanghélia Stead, vient exalter la procréation face à la création divine, la bestialité et l'hybridité du corps féminin comme subversion du corps adamique canonique.

Au regard de ces monstres décadents, nous pourrions dire que les monstres féminins début-de-millénaire contemporains, dont est peuplé notre corpus, déplacent la cible de leur révolte. Elles sont l'expression formelle (corporelle et textuelle) de la révolte contre l'État-nation et ses conséquences nécropolitiques, ainsi que de la crise de la littérature canonique des fondations, et de la captive comme allégorie de la nation. Si le positivisme est, au XIX^e^ siècle, la matrice depuis laquelle se développe une « généalogie [eugéniste] du corps argentin » (Fanlo, 2009), les monstres féminins témoignent d'une « contre-généalogie » des corps qui déplace et resignifie dès lors l'anomalie vers l'inédit ; la maladie et l'abjection vers la puissance de la matière (Link, 2005)[492]. Cette transgression du pouvoir et de la norme

[492] LINK Daniel, *Clases, literatura y disidencia*, Buenos Aires, Norma, 2005. Dans cet essai, Daniel Link consacre un chapitre au monstre dans lequel il aborde la question de la Maladie. Il envisage sa recodification, sa

s'effectue par une réappropriation performative des corps depuis le langage et par une réappropriation performative du langage depuis les corps. En ce sens, tout comme le monstre décadent, le monstre féminin contemporain fait un retour sur soi, dans une dynamique, cette-fois, d'affirmation positive qui reconfigure le lien entre nation, narration et corps des femmes canonisé dans la captive. Le monstre féminin constitue une figure qui rompt avec le canon autour duquel se génère le corps national pour incarner des figures auto-instituées. Ainsi, au-delà de la simple représentation – autrement dit de la subordination de la représentation à un réel supposé préexistant où le corps serait seulement copie, surface, symptôme – ces corporalités monstrueuses – ou transcorporalités – ne sont-elles pas celles-là même qui génèrent des crises et des transitions en déplaçant, en jouant avec, en défiant les limites de la représentation vers de nouveaux régimes transformateurs ?

b. PASSAGE. Déplacer, transformer, reconfigurer les représentations.

*Du latin « Monere »*

> « *'These V: The Monster Polices The Borders of The Posible'; 'These VII: The Monster Stands at the Threshold ... of Becoming'* » (Cohen, 1996).

> « *El monstruo, ya siempre común, ahora, se ha hecho también sujeto. Ya no es más un margen, un residuo, un resto: es un movimiento interno, totalizante, un sujeto. Un sujeto que expresa una potencia* » (Negri, 2007 : 118)[493]

Des politiques de représentations aux philosophies de la différence, le monstre se déplace et se reconfigure dans ses déplacements : d'objet, il devient sujet ; d'exhibé, il est ce qui s'exhibe ; d'altérité taxonomique, il devient alt*a*rité (de Toro, 2005) ; de différencié, il est celui qui différencie et donc génère des glissements subversifs et créatifs. Daniel Link envisage sa recodification, sa revalorisation au XX^e^ siècle en parallèle à celle de la Maladie :

> Precisamente lo monstruoso como desorganizador del sistema y de las colecciones (es el siglo de la serie, en contra de la colección, desde Saussure, Lacan y Deleuze) y es por eso que las grandes

revalorisation au XX^e^ siècle en parallèle à celle du monstre. De métaphore à matière, de discours à puissance informe et matérielle, Link étudie le changement de paradigme du monstrueux en célébrant la force de sa condition de seuil, de point d'effondrement, d'in-classifiable qui résiste à tous les processus de normalisation, d'informe qui contient une vitalité formelle et de métamorphoses.

[493] NEGRI Toni, « El monstruo político. Vida desnuda y potencia », *Ensayos sobre biopolítica: excesos de vida,* Buenos Aires, Paidós, 2007, p. 93-140, p. 118.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

> ficciones del siglo XX han sido reconocidas como un atentado en contra del realismo (la estética que hizo de la colección su toque de campana), y por eso, monumentalizados (…) El siglo XX sigue la política del monstruo: recodifica y al mismo tiempo revaloriza la Enfermedad, sus metáforas y sus principios de inteligibilidad. Se trate de *Los raros* de Rubén Darío, se trata del Demonio para Thomas Mann, el Minotauro para los acefálicos, incluso la transgresión en Bataille y Foucault, la abyección en Jean Genet o cierta zona de la teoría feminista de la década del 90, por todas partes el Monstruo impone su presencia y su voz es un llamamiento a la destrucción, a la soledad o a la apatía (según los casos)" (Link, 2005 : 162-163).

De métaphore à matière, de discours à puissance informe et matérielle, Link étudie le changement de paradigme du monstrueux vers la célébration de sa condition de seuil, de point d'effondrement, d'in-classifiable qui résiste à tous les processus de normalisation, d'informe qui contient une vitalité formelle et de métamorphoses. Le monstre est donc une figure de résistance à l'inscription dans des normes et de désorganisation dont la condition matérielle est éminemment mutante du fait de son informité à partir de laquelle il est possible d'envisager de nouvelles corporalités en dehors de la conception organiciste moderne :

> Casi habría que decir que, habiendo cesado la posibilidad de toda alegoría, [la Enfermedad/monstruo] no convoca ningún tema en particular, sino más bien una forma. Una forma que no alcanza a coagular un estilo, en clase, en género: lo que aparece es material in-forme (el Cuerpo sin Órgano de Artaud o el Tejido Orgánico no Diferenciado de Burroughs), en todo caso, esa proliferación de materia orgánica completamente monstruosa que aniquila los órganos (los temibles canceres de mama, de testículos y de próstata, los canceres de piel, de médula, de pulmón)" (Link, 2005: 163)

La matérialité du monstre comme puissance de transformation traverse aussi la pensée de Gabriel Giorgi[494] qui s'interroge sur ce qui résiste, altère, transforme les inscriptions normatives des corps (des récits modernes, des biopolitiques) dans les champs littéraire et philosophique – latino-américains en particulier. À partir des philosophies de la différence, il explore les frontières poreuses entre les corps, les genres, les espèces, comme espaces d'articulation de nouvelles formes, de nouveaux corps et de nouvelles puissances d'agir. Ainsi pose-t-il la question, aux côtés de Fermín Rodríguez, d'une reconfiguration du lien entre le langage et le singulier / l'anomalie en proposant de sortir d'une relation de représentation qui postule une préexistence du réel vers une conception du réel comme produit d'un devenir. Le lien entre les corps et l'inscription (narration, récit) s'en trouve donc inversé : de surface

[494] Gabriel Giorgi est professeur de littérature hispanophone et lusophone à l'université de New York après avoir été maître de conférences et enseigné la sociosémiotique à l'Université Nationale de Córdoba. Ses domaines de recherche sont : littérature du Cône Sud, biopolitiques, les theories *queer* et les études de genre, littérature et philosophie, théorie et critique.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

inscrite, les corps peuvent devenir des écritures et annoncer de nouvelles formes et de nouvelles voies de transformation.

> Lenguajes y cuerpos se conectan, se enlazan en su diferencia y en su disparidad a partir del devenir como acontecimiento […]. Lo que tiene lugar a nivel de los cuerpos, a nivel del devenir, sólo se realiza como acontecimiento cuando el lenguaje lo inscribe y lo dispone como evento del sentido. El árbol verdea…: la vida como potencia y como singularidad pasa por el lenguaje allí donde el lenguaje desborda la significación y se enfrenta con su propio límite. Y ese límite es el lugar de la literatura – al menos de la literatura que refracta la vida como potencia de devenir – allí donde las palabras se deshacen de sus significados compartidos, de sus usos normalizados y de su poder normalizador, y se articulan con aquello que en los cuerpos marca su línea de mutación, su vuelta monstruosa e informe, su trayectoria anómala (Giorgi, Fermín, 2009 : 25)[495].

Chez Giorgi, le monstre a donc une dimension politique et poétique[496] qui revalorise l'excès, le défi et le débordement en ce qu'il se rend « inapproprié/able » pour reprendre les termes de la biologiste et philosophe Donna Haraway. En ce sens, En effet, derrière la pensée de Giorgi nous voyons l'éclat de la « promesse des monstres » d'Haraway (1999 [1re éd. : 1991]) [497] qui narre la gestation de la science-fiction d'un monde à venir anti-essentialiste et post-capitaliste/moderne à partir d'un « artefactualisme différentiel » qui se substituerait à la reproduction de l'identique et dont le mécanisme de diffraction générateur de différence se substituerait au processus de réflexion du même. Comme Giorgi, et comme ce qui motive notre réflexion, l'invention de la figuration du monstre inapproprié/able découle de l'interrogation suivante : comment résister, déborder, transformer et sortir des [régimes de] représentations, de normes et de narrations qui inscrivent, assignent et enferment les corps ?

> Si los relatos del hiperproduccionismo y la ilustración han girado en torno a la reproducción de la imagen sacra de lo idéntico, de la única copia verdadera, mediada por las tecnologías luminosas de la heterosexualidad obligatoria y la auto-procreación masculina, entonces el artefactualismo diferencial que estoy intentando imaginar podría dar como resultado algo más. El artefactualismo está inclinado del lado del produccionismo; los rayos de mi instrumental óptico más que reflejar, difractan. Estos rayos difractarios componen modelos de interferencia, no imágenes reflejas. La "consecuencia" de esta tecnología generativa, resultado de una preñez monstruosa, podría equipararse a los "otros inapropiados/bles" de la teoría feminista y cineasta americano-vietnamita Trinh Minh-ha (1986/7; 1989) […] remitía a la posición histórica de aquellos que no pudieron adoptar ni la máscara del "yo" ni la del "otro" ofrecida por las narrativas occidentales modernas de la identidad y la política anteriormente dominantes […]. Si las narrativas patriarcales occidentales

[495] GIORGI Gabriel, RODRÍGUEZ Fermín (comp), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida: Michel Foucault, Gilles Deleuze, Slavoj Zizek*, Buenos Aires, Paidós, 2009.
[496] Lire GIORGI Gabriel, « Introducción-Política del monstruo », *Revista Iberoamericana*, 2009, vol. 75, n° 227, p. 323-329.
[497] HARAWAY Donna, « La promesa de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles », *Política y sociedad*, n° 30, Madrid, 1999 (1re éd. : 1991), p. 121-163.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

> dijeron que el cuerpo físico es producto del primer nacimiento, mientras que el hombre era el producto del segundo nacimiento heliotrópico, quizá una alegoría feminista diferencial y difractaria podría hacer a los "otros inapropiados/bles" emerger de un tercer nacimiento en un mundo SF llamado otra parte – un lugar construido sobre modelos de interferencia (Haraway, 1999 : 125-126)[498].

Ces « autres inappropié/ables » sont donc une nouvelle figuration des « sujets cyborgs » (Haraway, 1991)[499] : des corporalités fluides, hybrides, perméables qui se situent au-delà des corps et de leurs ancrages « naturels », au-delà du sexe et d'une normativité hétérosexuelle, autrement dit, des corporalités investies d'une capacité d'agir et de transformer le monde. Ce qui nous intéresse particulièrement dans la démarche de Donna Haraway c'est qu'elle situe sa réflexion depuis le cadre u-topique de la gestation[500] d'une science-fiction qui permet de penser les possibles d'un ailleurs et des ailleurs possibles : des narrations alternatives produisant des espaces et des corps alternatifs ou des « contre-généalogies » (Braidotti, 2005 [1re éd. : 2002] : 43) possibles. En cela, ses « autres inapproprié/ables » et ses « sujets cyborgs » sont des exemples de « figurations » telles que les envisage Rosi Braidotti et tel que nous envisageons « le monstre » dans notre travail, autrement dit, « *un mapa vivo, un análisis transformador y no una metáfora* » (Braidotti, p. 15). Les corps des monstres féminins de notre corpus sont des figurations qui sortent, renversent ou étendent la représentation du corps dystopique de la captive dans la littérature canonique des fondations vers des devenirs transcorporels qui se veulent inappropriables dans notre corpus. Ces transcorporalités utopiques qui reconfigurent le lien entre le corps des femmes, la narration et l'espace font l'objet d'une typologie au chapitre 6 : la *gaucha*/la nomade qui sort ; la travestie/la revenante qui fait retour et renverse ; l'hybride qui étend et multiplie. Ainsi, nous rejoignons la démarche qu'Haraway énonce comme un voyage ou une gestation théorique, en ce qu'elle s'oriente vers la « promesse » et donc le « devenir » qui font écho à l'étymologie *monere* de monstre, et en ce que ces monstres, « autres inapproprié/ables » ou « sujets cyborgs », « figure[nt] la promesse ou la potentialité d'un sujet

[498] HARAWAY Donna, « La promesa de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles », *Política y sociedad*, n° 30, Madrid, 1999 (1re éd. : 1991), p. 121-163.
[499] HARAWAY Donna, « A manifesto for cyborgs: science, technology and socialist feminism in the 1980' », *Simians, Cyborgs and Women. The reinvention of nature,* Londres, Free association Books, 1990, p. 149-182.
[500] « *[…] en el vientre del monstruo […] en el que estoy gestando…* », « *preñez monstruosa* » : Donna Haraway met l'accent sur la « *corporeidad de la teoría* ».



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

qui échappe aux déterminations naturelles et se trouve[nt] doté[s] de nouvelles capacités d'agir [agency] tant au plan individuel que collectif » (Gardey, 2016 : 195)[501].

C'est cette capacité d'agir collective qu'envisage Toni Negri, dans son article « El monstruo político. Vida desnuda y violencia » (2007)[502], où le monstre génère une transformation historique en passant d'objet à sujet de l'histoire. Philosophe marxiste, Toni Negri situe la naissance du monstre au moment où la multitude devient classe (Negri, 2007) autrement dit, au moment de la prise de conscience de ce qui sépare la classe des autres et du sentiment d'appartenance que cette prise de conscience éveille entre ses membres. Le réveil du monstre tient donc d'un déplacement ou d'une torsion de perception qui génère une prise de conscience de soi car elle rend visible à soi ce qui demeurait dans l'ombre (Aira, 1993). C'est donc un « *acontecimiento positivo* », une « *potencia política* » : le monstre devient sujet au cœur de la lutte des classes, nouveau paradigme d'évolution historique qui vient de substituer au paradigme eugéniste de l'antiquité et de la modernité : « *El monstruo deviene sujeto, o más bien, sujetos; no está por principio excluido, ni es reducido a metáfora: está ahi: existe* » (Negri, 2007 : 99). En effet, après avoir décrit la généalogie eugéniste et excluante du monstre depuis la métaphysique classique et la rationalité moderne, Negri étudie la transformation historique du « *paso del monstruo del capital al monstruo de la multitud que resiste* » (*Ibid.*, p. 103). C'est dans ce passage que réside le pouvoir transformateur du monstre : ce dernier figurant à la fois le sujet de la résistance et le système contre lequel il résiste, en s'appropriant le site du monstre, l'objet du système monstrueux devient sujet d'une « *resistencia monstruosa* ».

> (…) la fuerza-trabajo deviene clase, destruyendo su propia presencia ambigua en el capital. Separándose. Así deviene clase, reconociéndose […]. En suma, el monstruo escapa de la ambigüedad en la que lo ha bloqueado su historia más reciente (después de la ruptura de la tradición de la eugenesia): por el contrario, la metamorfosis del ser determinada por las luchas se muestra como acontecimiento, irreversible. De este modo, en contra de la evidencia lingüística, clásica, el monstruo no es solamente un acontecimiento, sino un acontecimiento positivo (*Ibid.*, p. 104).

C'est cette dynamique de réappropriation du site du monstre par le monstre et de son renversement qui entraîne le renversement du paradigme sociétal qui nous intéresse dans la trajectoire des monstres féminins d'objets à sujets, de la captive à la monstre, tant dans notre

[501] GARDEY Delphine, article « Cyborg », *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La découverte, 2016, p. 192-202.
[502] NEGRI Toni, « El monstruo político. Vida desnuda y violencia » *in* GIORGI G. et RODRÍGUEZ F., *Ensayos sobre biopolitica. Excesos de vida*, Buenos Aires, Paidós, 2007, p. 93-139.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

corpus que dans la société argentine. Ainsi, devenu sujet politique et poétique collectif, le monstre peut transformer la narration et la nation vers des transconfigurations alternatives et émancipatrices (voir chapitres 6 et 9).

c. L'ŒIL DU MONSTRE. De « se voir » à « se montrer » : pouvoir spéculaire et répartition du visible

Le pouvoir transformateur du monstre réside dans ce « changement focal » (Aira, 1993) qu'il provoque et qui est déjà inscrit dans sa double étymologie latine. En effet, depuis le pouvoir destructeur et monstrueux du cyclope ou pétrifiant et fascinant de Méduse, les mythologies insistent sur la puissance oculaire du monstre, sur le pouvoir de son regard. Le monstrueux apparaît comme une torsion dans la perception qui vient monstrer, faire voir, un impensé, une anomalie singulière. Ainsi, dans l'essai qu'il consacre à « Arlt », César Aira s'attache à saisir le moment précis de la naissance du monstre Arlt comme moment de la matérialisation du dispositif de perception singulier de l'auteur en « option formelle » (dans le cas d'Arlt, l'expressionnisme). La naissance du monstre et donc de la forme singulière a lieu dans la torsion du regard qui rêve de se saisir. Pour se saisir, pour « se voir », l'artiste doit se mutiler ou se tordre et c'est là la condition pour articuler un « se voir » et « se montrer » dans toute sa singularité (Aira, 1993)[503]. Les romans de notre corpus racontent des trajectoires de réappropriations d'un regard à soi, sur soi et sur le monde (chapitre 4) à l'origine de la transformation des personnages et parfois des communautés dans lesquelles elles évoluent. Ainsi, la prise de conscience – « se voir » – du monstre génère une torsion dans la représentation et dans la répartition du visible. En effet, par la réappropriation du regard, le monstre peut articuler le passage entre « se voir » (regard) et « faire voir » ou « se montrer » (représentation, énonciation). Il incarne dès lors un dispositif de torsion de la perception qui génère des transformations de ce que l'on voit, ce que l'on peut voir ; des façons de regarder et de représenter : il exhume des pans du réel tombés dans le hors-champ du visible et de ce fait condamnés à leur irréalité (voir chapitre 6 : les fantômes, les revenant·es, les zombis, les abjects) ; il tord et inverse les représentations canoniques en ruinant l'illusion mimétique qui normalise, sépare et hiérarchise le réel (voir chapitre 6 : les travestis) ; il étend le domaine du visible à l'impensé et l'inédit en hybridant, en croisant les matières disponibles (voir chapitre 6 : les hybrides). Le monstre rend donc possible une représentation de ce qui devient et de ce

[503] AIRA César, « Arlt », *Paradoxa*, vol. 7, 1993, p. 55-71.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

qui se tend (contradiction, transgression, complexité) qui sous-tend une resignification positive de l'informe, du désordre, de la peur[504], de l'impureté, de l'hybride et du multiple, de la matière (et notamment de la chair), de l'altérité. En ce sens, nous verrons qu'il déconstruit les technologies de la représentation mimétique moderne comme relation verticale, binaire, transitive et déterminante entre l'original et la copie en reconfigurant des régimes de représentation ou de « monstration » qui constituent des praxis de soi (individuelles et collectives) a-mimétiques s'émancipant de l' « original » ou bien qui en ruinent l'illusion et célèbre donc l'impensé, l'inattendu et l'inédit qui émergent de ces régimes de représentations monstres que nous explorerons dans le chapitre 6. En s'émancipant du regard canonique et en se réappropriant et en inventant ses propres régimes de représentation – que nous appellerons « régimes de représentation monstres » – et d'énonciation, le monstre ouvre un nouvel horizon pour lire les mutations des fictions *de* femmes dans la NNA. Si la littérature des vingt dernières années partagent des traits constitutifs de l'art contemporain et notamment une aspiration à la création de dispositifs, d'optiques, de perspectives plus que d'objets finis (Laddaga, 2007), nous envisagerons donc, dans ce travail, le monstre comme un dispositif de perception subversif qui n'instaure pas la reproduction ou la représentation d'un original mais la production ou la présentation d'un impensé. En cela, les monstres féminins incarnent des « options formelles » produits par ce dispositif qui surgissent comme apparitions inédites, nouvelles, dans la NNA.

[504] À propos de la peur, voir « El miedo creador » de César Aira, Madrid, *revista Babelia, El País*, 2002.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

*Synthèse. Le monstre contemporain : un dispositif de perception tordu pour figurer les mutations des représentations et mettre en crise les représentations canoniques.*

<table>
<tr><th colspan="3">LE MONSTRE CONTEMPORAIN<br>Torsions et déplacements</th></tr>
<tr><th colspan="2">CHRONOTOPIE DU MONSTRE</th><th>MONSTRE POSITIF</th><th>MONSTRATION</th></tr>
<tr><td colspan="2">Déplacements et subversion<br>de la chronologie linéaire ;<br>de la hiérarchisation spatiale centralisée<br><br>----------<br>Déplacer la lecture : dénaturaliser, décentrer, décanoniser, lire « en contrepoint » (Saïd, 1980) dans la lignée de la lecture postféministe en contrepoint des récits des États-nations, des fictions canoniques, de la pensée hégémonique (Bidaseca, 2010 ; Femenías, 2007 ; Preciado, 2005 ; Segato, 2010)</td><td>Déplacements et subversion de la pathologie et de la tératologie (Canghuilem, 1943[505])<br><br>Déplacement et subversion de l'interdit, de l'illégal (Foucault, 1974)[506]<br><br>Déplacement et subversion de l'irréel, de l'abject, de l'impossible (Butler, 2009)[507]<br><br>----------<br>Déplacer, renverser, performer la norme, la loi.<br>Se réapproprier le site du monstre et célébrer la transgression et la puissance de la matière.</td><td>Déplacements et subversion de l'acte de représentation<br><br>----------<br>Penser des régimes alternatifs de représentation</td></tr>
<tr><td>TEMPS</td><td>ESPACE</td><td rowspan="4">-Anomalie =>Inédit, impensé, singularité (Giorgi, Rodríguez, 2009)<br><br>-Maladie, abjection, contamination, déchets => variation, puissance de la matière (Canguilhem, 1943 ; Link, 2005)<br><br>-Handicap => diversité fonctionelle<br><br>-Excès, manques => variations, intensités, fluidité, métamorphoses (Braidotti, 2005 ; Deleuze, Guatarri, 1970)<br><br>-Hybridité (stérile) => hybridité multiplicité, porosité (Sherry, 1998 ; Julien, 2014,Haraway, 1999)<br><br>-Monstre (hors classe, hors norme) => monstre (inappropriable)<br><br>-Transgression de la loi, de la morale => subversion, résistance, émancipation, révolte (Negri, 2007)<br><br>-Folie => déliaison, excentrement, créativité<br><br>-Irréel => réel, possible (Butler, 2009)</td><td rowspan="4">-Représentation mimétique ≠ présentation (apparition, surgissement)<br><br>-Reproduction ≠ production : écarts, hybridations, excès, métamorphoses (voir chapitre 6)<br><br>-Reproduction ≠ « artefectualisme différentiel » (diffraction) (Haraway, 1999)<br><br>-Canonisation ≠ monstration : réappropriation, déconstruction, débordements (voir partie 2)<br><br>-Regard canonique ≠ « mirada femenina » (Drucaroff, 2014), « mirada bizca » (Domínguez, 1998)<br><br>-Assignation ≠ performance, transgression : sorties, extension, renversement (Butler, (voir chapitre 6)<br><br>-Appropriation ≠ inappropriable (Haraway, 1985)<br><br>-Conditionnement ≠ visualisation et soma (Hanna, 2017)<br><br>-Dispositif de torsion de la perception (Aira, 1993)</td></tr>
<tr><td>Oubli</td><td>Marges<br>Confins</td></tr>
<tr><td>Crise<br>Révolution<br>Carnaval<br>Surgissement<br>Apparition</td><td>Entres<br>Intervalles<br>Écarts<br>Passages<br>Vide<br>(il surgit)</td></tr>
<tr><td>Devenir<br>Mutation</td><td>Devant<br>Fuite – Sortie<br>Débordement<br>(il court devant)</td></tr>
<tr><td>Présence<br>(simultanéité :<br>Passé, présent, devenir)<br>Incarnation d'une post-mémoire active</td><td></td></tr>
</table>

[505] CANGUILHEM Georges, *Le normal et le pathologique*, Paris, PUF, 1966 (publication de la thèse Essai sur quelques problèmes concernant le normal et le pathologique (1943).
[506] FOUCAULT Michel, « Les anormaux. Cours au Collège de France 1974-75 », Paris, Gallimard/Le Seuil, 1999.
[507] BUTLER Judith, *Ces corps qui comptent : De la matérialité et des limites discursives du sexe*, Éd. Amsterdam, 2009.

### 3.3. Proposition. La monstration : une méthode pour lire les crises et les mutations des imaginaires

Dans la lignée de Jerome Jeffrey Cohen et des *Monsters studies*, nous envisageons donc le monstre comme une méthode pour lire non seulement les normes, les lois, les représentations canoniques qui régissent nos cultures mais aussi ce qui se transforme au sein des imaginaires qui fondent les subjectivités contemporaines. Le monstre envisagé ainsi comme dispositif de perception actif, critique et performatif configurerait une méthode de lecture pour « monstrer les représentations » (« monstrer les textes », « monstrer les corps »), autrement dit, pour lire ce qui surgit, ce qui se transforme, ce qui bouleverse les représentations et qui opère comme suit :

**MONSTRATION**

**1.RÉAPPROPRIATIONS.** Se réapproprier les fictions, imaginaires, représentations que la littérature, les arts, le discours hégémonique ou canonique assignent aux sujets marginalisés à l'image de l'anthropophage d'Oswald Andrade (1928)[508], du *drag* de Judith Butler (2009)[509], du sujet *queer* des Études et mouvements activites *queer*, des monstres politiques de Toni Negri (2007). Il s'agit d'identifier ce qui se répète, ce qui se cristallise afin de révéler la matrice qui produit les normes, les lois et les représentations canoniques pour voir comment la littérature s'en empare pour les renverser ou les fracturer.

**2. DÉCONSTRUCTIONS.** Créer une torsion perceptive – insérer de l'altérité, effectuer une coupure, (se) déplacer – afin de rendre visibles, rendre saillantes les marques des normes, du canon et de l'histoire dans les textes et dans les corps (individuels ou collectifs). Il s'agit là de lire de manière déconstructrice les corps comme effets de pouvoir autrement dit comment

[508] Depuis le « Manifeste anthropophage » d'Oswald Andrade au Brésil en 1928, plusieurs courants artistiques subversifs se proposent de jouer avec la représentation que le discours hégémonique assigne aux marges. Andrade réécrit en le radicalisant l'archétype constitué dans les représentations ethnocentristes qui voient en l'indien un cannibale. En se réappropriant de manière performative cette représentation, il la subvertit et en fait un dispositif d'affirmation : « *So a Antropofagia nos une. Socialmente. Economincamente. Filosoficamente* » (Andrade, 1928).

[509] Si Andrade instaure une performance postcoloniale, Judith Butler s'attache à théoriser la performance de genre depuis la figure du *drag*. La norme s'imposante dans sa réitération, la philosophe américaine se demande « comment citer la loi pour la produire différemment, citer la loi afin de réitérer son pouvoir et de s'en emparer pour [en] révéler la matrice » (Butler, 2009 : 29). C'est dans la citation de soi depuis le discours de l'autre hégémonique que s'ouvrent des écarts, des « entres » transgressifs.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

s'insère le pouvoir, la norme, le temps dans les corps (physiques et textuels) conçus dès lors comme des matières transhistoriques et une post-mémoire incarnée. Cette première opération s'inscrit dans le sillage de la méthode énoncée par Jerome Jeffrey Cohen selon qui le monstre est une méthode pour lire en négatif les normes qu'il bouleverse en faisant irruption et viendrait donc constituer la fonction critique (déconstructrice, révélatrice) par lequel, le monstre agit sur le système normé et canonique en révèlant – « *mostrare* » – ce qui est réprimé et exclu et donc, en négatif, les normes et les lois qui le répriment et l'excluent. Cette même méthode dans laquelle nous entendons les échos de la pensée d'Adorno qui envisage l'art comme forme d'altérité et de distanciation venant rompre et/ou révéler en négatif les structures fixes et discerner les manques et les besoins de la société qu'elle-même rejette en projetant dans l'art les désirs qu'elle lui refuse. Cette théorie de la négativité active et critique de l'art nous amène à envisager la fonction spéculaire du monstre dans sa continuité et dans un itinéraire théorique allant du féminisme critique aux des études de genre en passant par la perspective psychanalytique, notamment de la pensée de Lacan et du concept d'abjection de Julia Kristeva, qui s'inscrivent dans une pensée poststructuraliste de la déconstruction (Derrida) et constituent une pratique de lecture active opérant en négatif, en creux, par l'insertion d'altérité (de « différ*a*nce » ou d' « alt*a*rité ») qui vient bouleverser, faire glisser, disséminer les significations et les structures figées par les normes et le canon. Il s'agit là de mettre en crise ce qui se présente comme admis et figé pour créer des brèches dans la représentation : des écarts, des intervalles, des passages, des vides à partir desquels procéder à une lecture des corporalités et des textualités.

**3. DÉBORDEMENTS.** Laisser jaillir et tenter de saisir la texture, le rythme, les intensités, les variations, les métamorphoses, les relations entre, la matière des textualités et des corporalités dans leur expression singulière et antérieure à la forme, informe. Développer une lecture disséminatrice et somatique (voir chapitre 8) sensible au rythme et à la matérialité des textualités et des corporalités singulières. Observer les transformations de la matière et en comprendre les processus : de la langue, des textures, des corporalités. Saisir ce qui s'invente et s'expérimente à travers les options formelles qui se présentent et viennent incarner des voies de devenir. Cette seconde opération par laquelle il s'agit de monstrer en positif ce qui vient – « *monere* » – s'inscrit dans un appareil théorique découlant de la déconstruction et des études de genre et s'inscrivant dans le matérialisme féministe, les études *queer*, la pensée du partage du sensible (Rancière) et constitue la fonction expérimentale (émancipation, invention, devenir) du monstre par laquelle il s'agit de saisir la performativité transgressive du

monstrueux comme dispositif de torsion de la perception qui permet non pas de reproduire ou de représenter un original mais de perturber, désincorporer les représentations admises et fixées, et de produire, de présenter de l'inédit, de l'impensé.

**4.** Pour chaque étape, envisager les enjeux esthétiques et politiques de telles figurations.

Cette méthode permet de décomposer trois dynamiques qui opèrent de manière simultanée dans la figuration du monstre. Nous appliquerons cette méthode de lecture à l'étude spécifique des monstres féminins qui surgissent dans la NNA et habitent les romans de notre corpus afin d'en saisir l'opérativité et les enjeux. Mais avant d'entrer au cœur de l'analyse de ce corpus et de ces transcorporalités monstrueuses qui l'habitent, nous proposons une humble cartographie de préfigurations de ces monstres féminins de la NNA. Dans la section qui suit, c'est dans le croisement entre la resignification contemporaine positive du monstre et du monstrueux, l'exhumation de toute une littérature écrite par des femmes dans le champ académique et éditorial contemporain (voir chapitre 2) et l'analyse des monstres féminins de notre corpus que nous avons identifié des préfigurations de monstres (souvent féminins) positifs dans la littérature des autrices du passé.

### 3.4. Préfigurations des monstres (féminins) dans la littérature argentine. Une ébauche de cartographie

« *El hecho es que cada escritor crea sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro* » (Borges, 1952)[510] : comment les autrices de notre corpus créent-elles donc un chemin pour qu'émergent leurs propres préfigurations ? Elles ont généré en nous le désir d'une monstration méthodique de la littérature argentine, d'une exploration de ce qui se logerait dans ses plis, ses écarts et ses mutations, d'une réécriture de son histoire depuis les monstres qui l'habitent. Dans la lignée du geste d'exhumation et de réappropriation de tout un corpus de textes écrits pas des femmes et restés dans l'ombre du canon masculin qui traverse le champ académique actuel (voir chapitre 2), nous avons décanonisé notre lecture française de la littérature argentine et avons lu plusieurs autrices qui occupent la fameuse « troisième position » (Masiello, 1997) depuis laquelle elles transgressent le canon et ses dichotomies excluantes et proposent des contre-

[510] BORGES Jorge Luis, « Kafka y sus precursores », *Otras inquisiciones*, 1952.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

narrations depuis les fondations de l'Argentine comme narration (emprunt à Monteleone, 2011). En prenant connaissance des ouvrages qui depuis la fin des années 1990 et plus encore dans le courant de ces dix ou vingt dernières années entreprennent de visibiliser des autrices et leurs œuvres restées dans l'ombre d'un canon masculin, mais aussi des écrivaines que les autrices même de notre corpus mettent en avant (Mariana Enríquez écrit sur Juana Manuela Gorriti et Silvina Ocampo), et en observant les nouvelles publications des maisons d'édition qui rééditent des textes d'autrices du passé, nous avons lu : des réécritures de la captive au travers des *Lucía Miranda* (1860) de Rosa Guerra (1804 ?-1864) et Eduarda Mansilla (1834-1892)[511] ; des nouvelles historiques et fantastiques de Juana Manuela Gorriti (1818-1892) ; des textes de Norah Lange (1905-1972) traversés par l'éros féminins et peuplés de sujets en transit qui disséminent le corps national et notamment de son roman *45 días y 33 marineros* (1933) ; des recherches poétiques d'Alfonsina Stroni (1892-1938) pour briser l'arbitraire du langage, attaquer les impostures des rôles sociaux et notamment l'image monolithique de La Femme ; des nouvelles de Silvina Ocampo (1903-1993) où règne l'inquiétante étrangeté et émergent les monstres ; mais encore la poésie d'Alejandra Pizarnik (1936-1972) ou certains textes d'Angélica Gorodischer (née en 1928). Nous sommes bien conscients que cette liste laisse de côté de nombreuses autrices et de nombreux textes précieux, mais nous avons choisi de nous limiter aux autrices créatrices de monstres que la lecture de notre corpus à fait émerger : Juana Manuela Gorriti, Silvina Ocampo, Angélica Gorodischer et pour leur travail poétique sur le corps et l'éros féminins, Alfonsina Storni et Norah Lange. Le choix porté sur des autrices ne nie en rien les auteurs masculins qui inspirent les écrivaines de notre corpus. Il ne s'agit pas de procéder à la reconstitution d'une filiation ni d'une histoire de la littérature depuis ses monstres – bien que nous appelons de nos vœux un tel travail collectif autour de la figure du monstre dans la littérature argentine en travaillant avec des spécialistes de chaque période de l'histoire littéraire qui permettrait de saisir les formes et les enjeux de ses apparitions – mais plutôt de voir ce que la lecture de la NNA fait émerger *a posteriori* et de voir comment une façon de lire au présent peut visibiliser des zones de la littérature restées

[511] En écrivant entre deux barbaries – celle de la dictature de Juan Manuel de Rosas et celle de la conquête du désert du Général Roca –, Eduarda Mansilla, Rosa Guerra, actualisent et déconstruisent de manière critique la dichotomie civilisation et barbarie se faisant précurseures d'une vision « civilibarbarie » (Drucaroff, 2011) de la société argentine, et actualisent la figure de la captive en la dotant d'un pouvoir médiateur et transformateur pour la construction nationale. De cette manière, elles se réapproprient la figure de la femme-nation en l'auto-représentant depuis leurs subjectivités et leurs expériences féminines. Par leurs textes, elles confèrent une voix aux femmes qui fracture l'unité de la na[rra]tion en y intégrant d'autres voix, d'autres points de vue, d'autres trajectoires qui questionnent la version canonique monolithique de la république masculine des lettres, critiquent les abus et les limites de l'état et dessinent une communauté féminine comme sujet politique dans la construction nationale.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

dans l'ombre jusque-alors. Ainsi nous voyons se constituer une typologie de trois monstres féminins qui préfigurent les monstres de notre corpus : les fantômes, les furies et les hybrides.

### *3.4.1. Fantômes, masques et travestissements*

#### a. Fantômes

Chez Juana Manuela Gorriti, les corps font retour : les monstres sont des fantômes qui figurent la crise et la tension entre les fédéraux et les unitaires, entre le passé et le présent, et génèrent ainsi une autre lecture de la nation qui transgresse la métaphore de l'union nationale en dévoilant le désordre et la structure traumatique cryptée de la construction nationale[512]. L'importance du fantôme semble proportionnelle à un double cryptage : un cryptage du réel, contemporain à l'époque de l'écriture, dont Gorriti rend compte par de nombreux personnages qui évoluent masqués, déguisés, travestis, dans un contexte où il faut cacher son identité pour survivre, se venger ou vivre en accord avec sa morale ou ses sentiments ; un cryptage post-guerre civile porté par une littérature canonique qui nie et tait tout un pan de la réalité. Dans les nouvelles de Gorriti, les fantômes sont des êtres pris entre deux temps comme « El emparedado » coincé dans la cloison d'un mur figurant la cohabitation entre deux temps et deux espaces ; ce sont des fantômes vengeurs ou des âmes en peine vengeresses victimes des divisions de l'histoire comme dans « El fantasma del rencor » ; « El pozo de Yocci » ; « La novia del muerto » où Vitale fille d'un fédéral, mariée en cachette à un soldat unitaire, trouve le cadavre de son époux parmi les unitaires tués dans la bataille qui les oppose au camp de son père : « *desde este día Vitale se volvió un ser fantástico que se desliza entre los vivientes como un alma en pena* » et qui, pendant les trente années de démence et d'errance qui suivent, garde le front blanc et jeune comme si le temps s'était figé dans le passé de son amour de jeunesse. Par la figure du fantôme, Juana Manuela Gorriti donne corps et voix aux disparu·es de la guerre civile opposant les fédéraux et les unitaires mais aussi aux disparu·es de la dictature de Rosas exhumant de cette façon la partie cryptée de la na[rra]tion officielle. À ce

[512] Pour une réflexion plus approfondie, lire l'article de Marie Elise Escalante, « La subversión fantástica del discurso histórico: fantasmas, memoria e historia en los cuentos de Juana Manuela Gorriti » in *Revista iberoamericana*, vol. LXXIX, números 244-245, julio-diciembre 2013, p. 1069-1085.
Lire les nouvelles : « Quien escucha su mal oye. Confidencia de una confidencia » (1864) ; « El emparedado » ; « La novia del muerto » ; « El fantasma del rencor » ; « El pozo de Yocci » ; « La visita infernal » ; « La Quena ». La plupart de ces nouvelles sont insérées dans le recueil *Sueños y realidades* publié en 1865. Le titre du recueil souligne bien le caractère ambivalent et liminal de la narration de Gorriti.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

propos remarquons que les intrigues des nouvelles de l'écrivaine se construisent autour de crises ou de tensions familiales, matrimoniales ou d'amour impossibles, incestueux sans le savoir ou irréconciliables, dessinant le côté dystopique des fictions romantiques fondatrices de la nation basées sur la famille et le mariage comme métaphore du consensus et de l'union dialectiques entre les camps opposés et de toutes les données hétérogènes de la nation. De plus, la plupart des protagonistes des nouvelles sont des femmes et les esclaves noires, les indien·nes, ont souvent la parole et un rôle important engendrant un décentrement des perspectives qui permet de narrer l'histoire dans les angles morts de la littérature canonique.

Les nouvelles de Gorriti font donc entrer le fantastique et l'ambivalence dans la na[rra]tion engendrant sa disséminiNation par l'inclusion du surnaturel qui subvertit l'ordre et l'homogénéité rationnels, par l'inclusion de plusieurs couches temporelles dans le présent de narration, par l'inclusion des strates hétérogènes du réel, de l'histoire et des perceptions, et enfin par l'inclusion des corps des victimes et des exclu·es de l'histoire qui s'incarnent dans les fantômes qui peuplent son œuvre. En cela, au-delà d'une représentation des tensions et des transitions nationales, le monstre génère une autre lecture de l'histoire qui vient déplacer la littérature canonique.

À ce titre, les monstres de Juana Manuela Gorriti pourrait constituer des préfigurations de ceux qui habitent notre corpus et en particulier de l'œuvre de Mariana Enríquez dont les fantômes et revenant·es peuvent s'appréhender dans certaines nouvelles et dans son roman *Chicos que vuelven* comme les corps des disparu·es de la dictature militaire cryptés par l'oubli institutionnalisé et les failles de la mémoire historique et comme les symptômes de la structure traumatique de la construction nationale. Il y aurait donc une filiation d'écriture disséminatrice de la nation depuis les fantômes.

b. Déguisé·es

Comme nous l'avons mentionné, Gorriti crée aussi de nombreux personnages masqués, travestis, déguisés. Le vêtement et le masque jouent un rôle performatif dans la monstration et la transgression de l'ordre du visible, de la norme : ils renversent le rapport entre le réel et le fictif, entre le visible et l'invisible, et donc le pouvoir. Ces mêmes renversements sont à la base de l'œuvre de Silvina Ocampo qui crée un univers de couturières et de coiffeuses, les grandes artisanes des artifices et du travestissement baroque du réel.

Mónica Zapata étudie les monstres qui « pullulent[513] » dans son œuvre. Selon cette dernière, les métamorphoses et les hybridations (humains-animaux, végétaux, machines) transgressives dans l'œuvre de Silvina Ocampo figurent les tensions entre la représentation sociale et le désir, la sensation de répression que provoquent les normes sociales qui sont comme des cages. Ainsi, le roman *Fuera de la jaula* (2014) de Fernanda García Lao occasionne un parallèle intéressant avec la nouvelle « Fuera de las jaulas » de Silvina Ocampo. Dans les deux cas, comme dans celui de « Axolotl » de Julio Cortázar, les autrices inversent les points de vue en décentrant le regard par un déplacement de la perspective à la périphérie de la représentation : dans « Fuera de las jaulas » ce sont les animaux qui regardent les spectateurs ; dans *Fuera de la jaula* c'est l'épouse-Captive du colonel à la retraite et de ses fantasmes qui, décédée, observe sa famille et en particulier son époux transformer ses désirs en réalité par l'intermédiaire de sa poupée-Lana. Chez Silvina Ocampo, comme dans le roman de Fernanda García Lao, tout se passe dans les intérieurs familiaux et familiers d'où surgit l'« inquiétante étrangeté » (Freud) qui renverse et transgresse imperceptiblement l'ordre. Les enfants-monstres des nouvelles de l'autrice « *parecen naturalmente monstruosos* » (Zapata, 2005) et en cela rejoignent cette figuration de l'inquiétante étrangeté. Cruels, violents, ils transgressent les normes sociales et morales comme s'ils venaient représenter les désirs refoulés des adultes, de leurs parents. Les monstres émergent des failles qui se détectent dans les plis et s'ouvrent dans la surface des apparences, des représentations et des normes. Ces enfants-monstres renvoient aux enfants des nouvelles et du roman *Chicos que vuelven* de Mariana Enríquez qui incarnent, dans la violence de leur surgissement, tout ce que la société réprime, oublie, nie, tait. Dans les nouvelles de *La furia* (1959), les humains déformés comme Adriana, la jeune fille paralytique de la nouvelle « Las fotografías », ou l'horloger bossu de la nouvelle « La casa de los relojes » sont pris dans une position ambivalente : ils sont à la fois objets d'attraction – Adriana est au centre de chaque photographie prise le jour de son anniversaire ; Estanislao l'horloger est « *el rey de la fiesta* » – et objets de répulsion ou plutôt objets de l'abus des convives qui sont autant de personnages métaphorisant les gesticulations d'une société bourgeoise d'apparences – Adriana est presque torturée par les poses qu'on lui fait prendre pour les différentes photographies et finit par en mourir ; Estanislao est tué sur la table du teinturier qui repasse son costume à même le corps repassant du même coup sa bosse dans le dos. Que ce soit au travers du motif de la photographie de famille ou de celui du

[513] Terme repris de Mónica ZAPATA dans son article : « El pulular de los monstruos: de Silvina Ocampo a César Aira », in *Hispanística, XX*, 2005, n° 22, p. 25-48.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

costume de fête, les deux « anormaux » (terme emprunté à Foucault) font les frais d'une normalisation morbide qui leur est fatale à tous deux et figurent les tensions violentes entre la normalisation sociale et les déviances physiques. De tels monstres anticipent ceux des romans de Fernanda García Lao ou de Lucía Puenzo : ManFredo l'enfant bicéphale que leur père-colonel avec l'aide des médecins entend normaliser en choisissant de conserver une tête (*Fuera de la jaula*, 2014) ; Lilith la jeune naine que la famille accompagnée du médecin clandestin Menguele tentent de normaliser en lui faisant prendre des traitements pour la croissance (*Wakolda*, 2011). Chez Silvina Ocampo, le processus de narration excentrée – focalisation externe – souvent pris en charge depuis le point de vue d'un enfant, fait surgir le bizarre et l'inquiétante étrangeté de ces ambiances de fêtes familiales ou de connaissances. Ce processus est à l'œuvre dans l'écriture de Mariana Enríquez, de Fernanda García Lao et de Samanta Schweblin où le décentrement de la narration génère un autre rapport au réel en renversant l'organisation du visible et de l'invisible, de ce qui est su et de ce qui est ignoré, du ressenti et du refoulé. Ainsi, dans « La casa de los relojes », c'est ce dispositif de perception qui fait surgir le monstre en inversant les rapports de la représentation et de la norme : ce sont les convives qui, attachés à faire entrer les « anormaux » dans la norme de façon violente et arbitraire deviennent les monstres décrits comme des bêtes qui se déplacent en hordes et saturent les espaces qu'ils transforment en chaos. Le supposé ordre social se transforme en désordre, les supposés corps anormaux se font humains entre les gestes et les regards violents des supposés gens « normaux » desquels surgit le monstrueux. Chez Silvina Ocampo, le rapport entre la norme et le monstrueux est inversé : la normalité est toujours le déguisement du monstre alors que l'anormal est l'humain qui se donne dans sa nudité. L'anormal est le produit du regard monstrueux de la norme et de ce fait demeure un dispositif de perception et de monstration des tensions, des crises, qu'engendrent les normes. L'anormal mon*s*tre donc le monstrueux qui se cache sous les normes, les vêtements, les costumes, les artifices.

Si, chez Juana Manuela Gorriti, raconter depuis les monstres engendre un récit national alternatif ou une dissémiNation, chez Silvina Ocampo, cette perspective permet d'excentrer, de produire un autre discours critique et une autre représentation de la société argentine. Chez les deux autrices, les monstres renversent l'ordre fictif sur lequel se repose le monde : ce qui est exclu, refoulé, nié, invisibilisé fait retour ; ce qui est normal, convenu, accepté, se renverse. Les monstres génèrent donc des contre-récits, des contrepoints, des contre-na[rra]tions qui mon*s*trent et transgressent en les renversant, les limites et les normes instituées. En cela, ils sont des précurseur·es des monstres féminins de notre corpus et de la Nueva Narrativa Argentina où apparaissent, réapparaissent, s'exhument des corps : les



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

apparu·es, les revenant·es, les zombis, les os, des nouvelles de Mariana Enríquez ; la mère *Aparecida* de Marta Dillon[514] qui revient depuis ses os ; les récits de féminicides de *Chicas muertas* de Selva Almada[515], etc. Remarquons que dans la NNA, beaucoup de ces apparu·es et de ces fantômes sont des femmes, ce qui en dit long sur un contexte de revendication contre ce qui désormais est nommé et donc reconnu comme « féminicides ».

### *3.4.2. Hubris et eros féminins*

#### a. Les nomades : sujets en transit et éros féminin

Dans l'œuvre de Norah Lange, plus que de préfiguration de monstres, c'est d'une préfiguration de la monstration du langage et des représentations canoniques qu'il s'agit. Imprégnées des débats sur les avant-gardes littéraires au début du XX^e^ siècle, elle positionne son processus de monstration sur le corps des mots en rejetant la fonction référentielle pour célébrer l'autonomie et la matière des lettres sur la page : « *separar la palabra del referente y el lenguaje de su contexto nacional y expresar una clara preferencia por la autonomía de la palabra en la página* » (Masiello, 1997 : 197). Chez Lange la question de la nation rencontre celle de l'arbitraire du langage. Et c'est dans cette rencontre critique entre la nation et la narration (entre la nation et le langage) que l'on se rapproche de l'écriture des autrices de notre corpus. Lange déplace, décentre, décontextualise, les mots, les personnages et le chronotope de ses textes dans un espace de transit hors nation, hors histoire, hors société, autonome. Il n'est donc pas étonnant que son autobiographie *Cuadernos de infancia* (1937) commence dans l'espace de transition qu'est l'hôtel et que son premier roman *45 días y 33 marineros* (1933) se passe sur un transatlantique[516]. Ces territorialités nomades configurent un horizon pour la reconfiguration des liens entre la nation, la narration et les femmes dans la

[514] DILLON Marta, *Aparecida*, Buenos Aires, Cúspide, 2015 : dans un mélange de chronique, de journal intime, d'autobiographie, de biographie, de témoignage, de récit documentaire, Marta Dillon raconte son expérience de *hija de desaparecida* à partir du moment où elle reçoit un appel de l'Équipe Argentine d'Anthropologie Légiste qui lui annonce qu'elle a trouvé les os de sa mère Marta Taboada, militante du Frente Revolucionario 17 de octubre, séquestrée en 1976 pendant la dictature militaire. L'apparition du corps de sa mère est le point de départ d'un récit hybride qui oscille entre l'intime et le public ; le passé, le présent et le futur ; jusqu'à la sépulture des restes de Marta Taboada.

[515] ALMADA Selva, *Chicas muertas*, Buenos Aires, Random House, 2014. Dans ce livre de non-fiction, Selva Almada raconte trois meurtres d'adolescentes ayant eu lieu en province et dans les années 1980, au moment du retour de la démocratie dans le pays, restés invisibles et sans résonnance médiatique, à une époque où le terme « féminicide » est encore inconnu.

[516] À ce sujet, lire l'article de PONCE Néstor, « Erotismo, mémoria y encierro : acerca de "45 días y 30 marineros" de Norah Lange » *in* MATEO del Pino Ángeles (dir.), *Cuerpos abyectos,* Leiden, Almenara Press, 2019.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Nueva Narrativa Argentina et font écho aux romans de Fernanda García Lao *Vagabundas* (2011), dont l'histoire s'ancre dans l'antinomique hôtel « El Ancla » et *Amor invertido* (2015) où Guillemette écrit ses lettres érotiques à Fernand depuis le transatlantique qui l'amène à lui. À cette constante mobilité des lieux d'origine, Norah Lange ajoute un travail sur le nom propre qui nous intéresse particulièrement. En effet, ses textes sont peuplés de personnages sans noms ou qui renoncent au nom propre, au nom du père. Elle libère ainsi ses personnages de tout paramètre civil, de la légalité, et leur rend leur autonomie. Nous verrons qu'Ariana Harwicz s'inscrit dans la continuité de ce geste[517] en créant des personnages apatrides et sans noms. Enfin, chez Lange, l'exploration de ce sujet en transit se concentre sur le sujet féminin afin d'inclure dans le langage un registre féminin dont elle déplore et dénonce l'absence. Elle explore la construction de « la femme » comme objet en se concentrant sur sa représentation spatiale. Les personnages féminins s'appréhendent donc au sein de contours spatiaux et cela, une fois encore, fait écho aux personnages féminins qui, chez Ariana Harwicz, sont coincées dans une géographie domestique des contours et des encadrements de la maison dans *Matate amor* (2012) et *La débil mental* (2014). Ainsi, dans *45 días y 33 marineros* (1933), Norah Lange explore « la femme » comme objet de désir masculin en la représentant prise dans les limites spatiales que tracent les portes et les fenêtres, projection des dispositifs de perception masculine. La femme est limitée, prise dans ce bateau qui navigue dans une mer figurant l'éros illimité de la subjectivité féminine et qui nous fait penser au translatantique de Guillemette, plateforme d'expériences sexuelles et de désir dans *Amor invertido* de Fernanda García Lao. Norah Lange cherche dans l'écriture les chemins de la création d'une voix poétique à travers l'éros et, dans son cas, l'éros féminin[518]. Elle célèbre donc l'érotisme féminin non seulement comme moteur d'écriture et de création dans un horizon littéraire qui était jusque-là dominé et circonscrit par le rationalisme, le romantisme ou la *gauchesca* des hommes de lettres, mais aussi comme voie d'une dissémiNation. En cela, Norah Lange nous semble préfigurer les débordements et expérimentations des autrices de notre corpus[519] qui explorent les formes et les potentiels créateurs et subversifs de l'éros (trans)féminin dans l'écriture et dans la reconfiguration des liens entre la nation, la narration et les sujets et corporalités féminines.

[517] Voir chapitre 4.
[518] Lire notamment le roman *La voz de la vida* (1927) : série de lettres que Mila, désespérée, envoie à Sergio pour lui exprimer son désir frustré. Cet épistolaire nous fait penser à *Amor invertido* de Fernanda García Lao.
[519] Voir chapitre 6.



Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.
Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin

b. Les démembrées

Alfonsina Storni construit des espaces excentrés pour contrer la logique centralisatrice et dominatrice de la nation, et elle produit une textualité hétérogène transgénérique pour disséminer le discours nationaliste monolithique. Elle s'emploie à attaquer l'imposture des rôles sociaux et notamment celle des femmes, marionnettes, automates ou « *ventrilócas*[520] » qui parlent avec les voix, les mots et les discours des autres. Dans ses textes, elle vise les discours publics qui attentent aux vies privées des femmes. Comme Norah Lange, elle joue à sortir les mots de leur référentialité pour en montrer l'arbitraire. Dans une écriture qui nous rappelle celle de Fernanda García Lao qui opère les mots et les corps comme Violeta et sa main dans *La piel dura*, Storni démembre les mots et la grammaire qui sortent de la bouche des ventriloques mais aussi les corps et les objets des marionnettes : « *Storni deliberadamente configura el cuerpo como un topos de la escritura, describiéndolo de forma autónoma que expresa una crisis de la representación* » (Masiello, 1997 : 248). Elle revient donc à la matérialité du corps et à ses parties/fragments à qui elle rend leur autonomie comme dans les poèmes « Una oreja », « Un diente » du recueil *Mascarilla y trébol* (1938). Dans sa poésie, les corps féminins ne sont plus captifs du discours qui circonscrit un mythe de « la » femme-nation, ils sont source de création, de critique et de transformation. En cela Alfonsina Storni est une précurseure importante des monstres féminins de notre corpus. En effet, les corps des femmes à la fois montrent de façon critique les discours qui les enferment dans leur imposture sociale et les transgressent en les démembrant vers un devenir autonome. Elles sont donc toutes tournées vers l'autonomie jusqu'à la revendiquer de façon radicale comme la *cocinerita* de « Políxena y la cocinerita » (1931) qui préfère se suicider plutôt que d'être l'objet sexuel de l'homme de la maison où elle travaille[521] : elles tout entières tournées vers la recherche de lignes de fuite, de sortie ou de renversement des espaces ou des représentations qui les enferment[522]. Ainsi, dans son premier recueil de poème *La inquietud del rosal*, Storni matérialise, dans la figuration de la louve, l'autoreprésentation[523] de son autonomie. De cette façon elle devance toutes les critiques qui l'ont, jusqu'à très tard, pris pour une excentrique

[520] Terme emprunté à Francine Masiello à propos d'Alfonsina Storni.
[521] Ce geste de l'employée de maison qui se libère par tous les moyens du père de famille pour qui elle est employée comme domestique nous rappelle le roman de Lucía Puenzo, *El niño pez* (2004).
[522] À propos des stratégies de fuite, de sortie et de renversement, voir chapitre 6.
[523] À propos de l'autoreprésentation et ses variantes dans la NNA : autoréférentialité, auto-figuration, auto-énonciation, voir chapitre 4.



Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.
Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin

(parce que célibataire et ayant eu des enfants hors mariage ?) et ouvre le chemin à travers les « *malezas* » à toute une tradition d'autrices et de femmes insoumises.

Yo soy como la loba.
Quebré con el rebaño
Y me fui a la montaña
Fatigada del llano.

Yo tengo un hijo fruto del amor, de amor sin ley,
Que no pude ser como las otras, casta de buey
Con yugo al cuello; ¡ libre se eleve mi cabeza!
Yo quiero con mis manos apartar la maleza
(…)
("La loba", *La inquietud del rosal*, 1917).

Cette femme-louve nous renvoie à la femme-animale du roman *Matate amor* d'Ariana Harwicz (2012) qui s'enfuit à travers la forêt où elle rencontre le regard du cerf et où elle élève hors-champ son « *hijo del bosque, hijo apátrida, errante* » (*Matate Amor*, p. 50).

c. Les furies

Chez Silvina Ocampo, les femmes sont soit des automates mécanisées sous le vêtement social comme chez Storni, soit des « furies » a-morales, a-sociales qui subvertissent tout ordre. Rappelons que le recueil de nouvelles auquel nous faisons référence s'intitule *La furia*. Si ses furies renversent l'ordre, elles tracent aussi des lignes de fuite pour en sortir. Habitées par l'*hubris*, les monstres féminins, souvent des enfants n'ayant pas encore été « automatisés » par les normes et la répression morale, font littéralement exploser ou brûler cet ordre. Dans le feu de ces monstres, nous entrevoyons les monstres féminins qui, dans notre corpus, « *ponen el cuerpo* » et se font bonzes dans une explosion de résistance baroque et carnavalesque cathartique : les « Mujeres ardientes » de la nouvelle de Mariana Enríquez « Las cosas que perdimos en el fuego » (2016) qui se brûlent pour résister aux violences machistes et patriarcales en reconfigurant de nouvelles beautés ; la « Guacha redonda » de Gabriela Cabezón Cámara[524], adolescente pauvre qui sort de sa *villa* d'origine grâce au football et revient en bonze-sacrificielle pour venger l'explosion de son quartier et sa précarité ; la même Gabi de *Romance de la negra rubia* (2014) qui se transforme elle aussi en

[524] CABEZÓN CÁMARA Gabriela, « La guacha redonda », *Las dueñas de la pelota* (compilado por Claudia Piñeiro), Buenos Aires, El Ateneo, 2014.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

bonze pour résister et protester contre l'expulsion d'un immeuble occupé par des artistes se transformant ainsi en mythe de cohésion d'une nouvelle communauté d'artistes résistants. Si les femmes brûlent chez les autrices de la Nueva Narrativa Argentina, elles brûlent déjà chez leurs précurseur·es dans un geste de réappropriation de ce feu qui les a brûlées pour les faire taire, historiquement, lorsqu'on les appelait des sorcières. Ainsi, la petite Winifried dont les « *ojos brillaban, ahora me doy cuenta, como los de las hienas. Me recordaba a una de las Furias* » (p. 113)[525] et qui, à la suite d'une série de geste cruels envers son amie Lavinia, la brûle vive en approchant un cierge des ailes d'ange de son déguisement, est une préfiguration des femmes qui brûlent et s'inscrit dans la filiation des « *mujeres que matan*[526] ». Elle est l'enfant cruelle, l'origine d'un mal (la vipère dans le lit du père), l'affirmation des pulsions primitives car elle est accompagnée par un petit enfant qui frappe un tambour et gêne le narrateur qui la supplie de le faire taire. Cet enfant au tambour nous rappelle aussi les tambours de la *murga* de la nouvelle « Bajo el agua negra » de Mariana Enríquez qui hante le bidonville où une procureure enquête sur la mort de deux adolescents dans le Riachuelo. Les tambours de la *murga*, les tambours de l'enfance, sont les pulsions primitives et refoulées qui font surface dans une furie carnavalesque qui transgressent l'ordre social et moral. Cette enfance subversive dotée d'un pouvoir effectif génère une autre représentation des femmes qui transgresse la Captive en Subversive. Qu'elles soient automates sociaux ou furies amorales, les monstres féminins chez Silvina Ocampo émergent des tensions entre les représentations sociales normées d'une classe petite-bourgeoise qui se consolide en Argentine et les pulsions et les désirs cachés. Dans les deux cas, leur opérativité réside dans la monstration critique de ces tensions et dans la transgression du masque ou du rôle social généré par un dispositif narratif excentré (narrateur enfant, marginal ou extérieur, humour, ironie) qui fait émerger l'inquiétante étrangeté dans sa nudité et sa radicalité.

Depuis un autre contexte qui n'est plus celui de la transition au péronisme mais celui des régimes dictatoriaux de la seconde moitié et fin du XX^e^ siècle, Angélica Gorodischer crée des personnages féminins évoluant dans un univers de science-fiction qui se nourrissent de la dimension vengeresse et surnaturelle des monstres de Gorriti, de la monstration critique des représentations sociales des femmes captives et automates dans la société Argentine et de la violence des monstres d'Ocampo. Ainsi, chez Angélica Gorodischer, les monstres sont des femmes qui prennent le pouvoir, habitée par un *hubris* transformateur qui les inscrit à leur

[525] OCAMPO Silvina, « La furia » in *Las furia y otros cuentos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996 (1re éd. : 1982).
[526] À ce propos, voir chapitre 6, et notamment les références à l'analyse de Josefina LUDMER, « Mujeres que matan » inclue dans l'ouvrage *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil, 1999.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

tour dans la filiation des « Mujeres que matan » (Ludmer, *Ibid.*). Bien que ces monstres prennent place dans le genre subversif de la science-fiction et ses univers hybrides, les métamorphoses des personnages féminins ne sont pas des mutations physiques ou des hybridations biologiques comme chez Ocampo ou Gorriti, mais des mutations d'ordre politique. Chez Gorodischer, les corps des personnages féminins se politisent et, par la violence, inversent le rapport de force en se vengeant ou en se libérant des agents de leur captivité ou de leur domesticité. En ce sens, l'autrice crée des monstres féminins dont l'opérativité va au-delà de la monstration critique de l'histoire ou de la société et de leur transgression, car ils ouvrent un devenir politique et historique. En effet, dans certaines nouvelles les personnages féminins évoluent dans l'espace domestique du foyer qu'elles transforment en centre de savoir et de pouvoir depuis lesquels se libérer (*Prodigio*s, 1994 ; *Mala noche para parir hembras*, 1983 ; *Fábula de la virgen y el barbero*, 1993) générant ainsi la monstration de l'espace de marginalité politique et d'invisibilité sociale où elles sont captives et la transgression de cette marginalité en centre d'action et de cette invisibilité en centre de représentation. Ainsi dans *Prodigios* (1994), le groupe de femmes illettrées qui gère la maison de Novalis transforme la domesticité en centre de savoir-pouvoir ; les épouses des nouvelles de *Mala noche para parir hembras* (1983) fuguent des maisons familiales, se rebellent violemment contre les devoirs domestiques et conjugaux transgressant les ordres et les images d'obéissance, de serviabilité et de gentillesse transmis aux jeunes femmes. Chez Angélica Gorodischer les femmes peuvent être méchantes, désobéissantes, fortes, violentes et se venger avec leurs propres armes. Leurs « *cuerpos del delito* » (Ludmer, *Ibid.*) participent donc d'une transgression de la justice d'État et de la représentation des femmes en ce qu'elles font justice elles-mêmes. De l'invisibilité et de la captivité domestique, les personnages féminins de Gorodischer passent à l'hypervisibilité et l'action publique et politique générant, par le biais de la science-fiction, la possibilité d'un futur émancipé du phallogocentrisme. En effet, dans le recueil *Kalpa Imperial* (1984) dont les histoires se déroulent dans un empire fictif situé dans un espace-temps mythique, les femmes occupent de hauts rangs dans la hiérarchie impériale ainsi que des charges de pouvoir. Dans la première nouvelle du deuxième volume « Retrato de la imperatriz », un narrateur-conteur de rue raconte l'ascension au pouvoir de l'impératrice. Son récit s'apparente à un récit d'initiation picaresque subversif où la jeune femme orpheline et pauvre qui vient de la rue et qui s'est éduquée toute seule évolue aux côtés d'hommes différents aux différentes étapes de sa vie jusqu'à ce que surgisse en elle un « *pensamiento nuevo* » qui est de penser « *yo puedo* » (p. 10). Mariée à l'Empereur, elle est sa conseillère, sa confidente et jouit d'une grande influence sur lui jusqu'à ce qu'elle



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

« *empezó empleando sus energías en ella misma* » (p. 15). Ce mouvement de retour sur soi et de réappropriation de son corps et de son esprit est essentiel dans le processus de devenir émancipé des monstres féminins de notre corpus[527]. En effet, la jeune femme s'emploie à apprendre et à se cultiver seule :

> Ella empezó empleando sus energías en ella misma: aprendió a leer y a escribir, a hablar todos los dialectos del Imperio, aprendió leyes y economía, aprendió matemáticas, pero no quiso ni oír hablar de química o de astronomía; aprendió geografía y estrategia, y llamó a un contador de cuentos, un joven que recién empezaba a ejercer el oficio en las calles y en las plazas, para que le hablara de los que antes que ella se habían sentado en el trono de oro (p. 16).

Dans cet empire délimité par une frontière qui le sépare du « sud » sauvage (réminiscence de la frontière du « désert » au XIX^e^), la prise de pouvoir de l'impératrice transforme le dispositif dichotomique (réminiscence de civilisation et barbarie) constitutif du pouvoir de l'État en intégrant le sud : elle reconnaît le sud, nomme au ministère des arts et au ministère des finances des personnes du sud, elle retire l'armée des frontières, elle fait enlever les clôtures, elle se positionne contre les dispositifs d'enfermement de la police et de la médecine psychiatrique. Dans cette réécriture alternative du *Martín Fierro* doublée d'une actualisation allégorique du régime dictatorial (qui vient de tomber au moment de la publication du recueil), l'impératrice est un monstre féminin par lequel opère une monstration critique de la nation et de la société excluante ainsi que sa transgression des institutions répressives vers une reconfiguration de la société sécuritaire organisée en grands pôles capitalistes en société autogérée en petites unités locales et basées sur la prévention. *Kalpa Imperial* constitue une contre-narration mythologique de l'histoire argentine racontée par des narrateurs conteurs de rue qui narrent les naissances et les chutes des empires, des dynasties et des empereurs dans leur lutte contre le « sud » sauvage, dans toute leur dimension répressive, excluante et patriarcale où les empereurs achètent des femmes, des monstres et des humains déformés. Tous les empereurs tombent malades souvent sujets à d'importantes hémorragies. Et la dernière impératrice qui survie à cet empire malade est celle qui reconfigure toute l'organisation de façon autogérée hors du capitalisme nécropolitique et incluant le sud, les femmes et les monstres. Nous voyons, dans ces personnages de femmes *empoderadas*, des precurseures ou bien des sœurs des monstres féminins de Gabriela Cabezón Cámara : Gabi qui prend le pouvoir de Buenos Aires à la tête d'une communauté autogérée d'artistes en s'immolant puis en devenant œuvre d'art à la Biennale de Venise (*Romance de la negra*

[527] Voir chapitre 6.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

*rubia*, 2014) ; Cleo qui devient elle aussi figure fondatrice de la communauté *villera* de El Poso, organisant l'autosuffisance alimentaire par l'élevage de carpes volée dans les bassins du centre-ville et organisant la résistance contre les autorités qui veulent les déloger (*La virgen cabeza*, 2009) ; Josefina Star Iron, héroïne d'une « réécriture » de la conquête du désert et de la guerre des frontières non pas depuis le personnage de Fierro mais depuis celui de sa *china* qui part dans le désert avec une anglaise et forme une communauté nomade hors de la nation (*Las aventuras de la China Iron*, 2017). Les furies d'Ocampo et de Gorodischer, traversées par un *hubris* émancipateur, semblent nourrir les autrices de notre corpus ou tout du moins créer *a posteriori* un réseau intertextuel significatif. Qu'en est-il des monstres féminins hybrides, nombreuses dans notre corpus issu de la Nueva Narrativa Argentina ?

### *3.4.3. Métamorphoses et hybridations*

L'artisane des métamorphoses et des hybridations physiques et morales est Silvina Ocampo chez qui les monstres hybrides sont presque toujours des enfants ou des femmes. À ce sujet, Mónica Zapata relève quatre types de monstres ou de processus de devenir-monstre dans son œuvre : l'animalisation[528] ; l'hybridité grotesque[529] ; les enfants-monstres[530] ; les humains déformés[531]. Ces hybridations relèveraient plus de la figuration ou de la monstration critique des normes que de l'invention de nouvelles formes émancipées. En ce sens, elles se rapprochent plus des hybridations à l'œuvre dans les romans de Fernanda García Lao qui exhibent les frontières, les normes et les limites grotesques des corps que des hybridations des textes de Gabriela Cabezón Cámara qui inventent de nouvelles corporalités et subjectivités[532]. Ainsi, des échos précurseurs des hybridations de Josefina Star Iron (*Las aventuras de la China Iron*, 2017) – hybridations culturelles et linguistiques entre la jeune fille et l'anglaise, puis avec les Selk'nam, les Tehuelches, etc ; hybridations au-delà des genres et des espèces entre la jeune fille et les lacs, les animaux, les éléments, ses amantes – sont à lire dans la

[528] Elle remarque les processus d'animalisation dans les nouvelles suivantes : « Azabache » (*La furia*) ; « Ana Valenga » et « Malva » (*Los dias de la noche*) ; « La liebre dorada » (*La furia*) ; « Fuera de las jaulas » ; « Ulises ».
[529] Elle remarque les hybridités grotesques dans les nouvelles suivantes : «El diario de Porfiria Bernal » et « Isis » (*Las invitadas*) où il s'agit de processus d'hybridations humains-animaux ; « Hombres, animales, enredaderas » (*Los dias de la noche*) où il s'agit de processus d'hybridations humains-végétaux ; « El automóvil » (*Y así sucesivamente*) où l'hybridation se fait entre l'humain et la machine.
[530] Les enfants-monstres : « La boda », « El vástago », « La oración » (*La furia*) ; « Voz en el teléfono ».
[531] Les humains déformés : « La fotografía » ; « La casa de los relojes ».
[532] Voir chapitres 5 et 6.



Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.
Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin

nouvelle intitulée *La quena* (1865)[533] de Juana Manuela Gorriti. En effet, dans cette nouvelle, Rosa est amoureuse d'un « bâtard », Hernán, fils d'une princesse inca et d'un comte espagnol, alors qu'elle est promise à un riche espagnol. Lorsqu'elle meurt, son amant malheureux, Hernán, taille le fémur de son cadavre. Il le transforme en *quena* avec laquelle, tel Orphée, il joue la mélodie de son amour perdu dont l'écho résonne dans les montagnes. Gorriti écrit la transmutation de l'âme en peine en voix musicale et poétique indigène, autrement dit, la fusion culturelle entre les *criollos* et les indiens où l'on entrevoit les hybridations et transmutations des mythes occidentaux d'Orphée et d'Eurydice, de la génèse où Eve est créée à partir de la côte d'Adam, avec les traditions andines.

L'étude des monstres féminins dans la NNA a fait émerger toute une série de préfigurations dans la littérature argentine écrite par des femmes. Juana Manuela Gorriti, Alfonsina Storni, Norah Lange, Silvina Ocampo et Angélica Gorodischer font donc figures de précurseures dans l'élaboration de monstres (souvent féminins) qui figurent les transitions et les crises de leurs époques respectives (la guerre civile entre les unitaires et les fédéraux ; l'époque des avant-gardes ; la transition au péronisme ; la dictature militaire) et génèrent une contre-narration ou disséminiNation depuis la marge (depuis les fantômes ; depuis l'inquiétante étrangeté et le travestissement social ; depuis les criminelles et les femmes qui prennent le pouvoir). Si l'histoire canonique de la littérature argentine a institué la captive dans son corpus fondateur, figurant une certaine articulation entre la nation, la narration et « La femme », nous assistons au réveil des monstres féminins qui jusqu'alors semblaient errer dans les limbes de l'histoire littéraire et font irruption dans le canon en procédant à sa monstration dans la NNA.

[533] La nouvelle « La quena » a été publiée dans le recueil *Sueños y realidades* en 1865.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

**Conclusion de la partie : Monstres, ahora sí**

Le réveil des monstres féminins que nous observons dans notre corpus nous a amené à nous interroger sur les mutations des fictions de femmes de la littérature des fondations à la Nueva Narrativa Argentina ainsi que sur les enjeux esthétiques et politiques de ces mutations. En effet, de la captive à la monstre, les fictions *de* femmes entreprennent un chemin de déconstruction des représentations canoniques et hétéronormatives qui les enferment et les assignent à certains espaces et certaines fonctions, chemin qui se poursuit dans des trajectoires d'émancipation qui résonnent avec le contexte de révolution féministe actuelle. Les femmes se réapproprient la figuration et le site du monstre depuis lequel elles s'auto-énoncent et s'auto-représentent devenant donc sujets d'un regard et d'une représentation de soi. Si la fiction canonique de la captive allégorise la nation comme « communauté imaginée » (Anderson) ancrée dans le paradigme immunitaire de la modernité qui conjure la chair, le désir et les monstres, quelles nouvelles corporalités individuelles et collectives (communautés) annoncent les monstres féminins de la NNA ? La question du corps est centrale dans la production littéraire actuelle qui célèbre un véritable « insurrection de la chair » (voir chapitre 2) et la figure du monstre reconfigure les liens entre le corps des femmes, l'écriture et la nation que nous allons analyser dans la partie suivante. Ainsi, nous avons pu voir que cette resignification positive de la figure du monstre est liée à la transformation du paradigme de la pensée et à la mutation des imaginaires liés au monstre dans l'extrême contemporain dont les enjeux esthétiques et politiques sont cruciaux pour penser les subjectivités et les communautés à venir. En cela, le réveil des monstres féminins infléchit la lecture générationnelle de la NNA vers une lecture féministe qui pourrait bien annoncer une génération à venir.

« *Captives, ya no* », supposions-nous lorsque nous commencions ce travail, en reprenant le titre en langue espagnole de l'essai de Teresa de Lauretis (1984). « *¿ Monstres, ahora sí* ?» nous demandons-nous à la fin de cette partie. La partie suivante est l'occasion de répondre à cette question en étudiant comment les femmes non seulement passent de l'autre côté du miroir des hommes et déconstruisent les technologies du genre et de leurs représentations canoniques, mais aussi s'approprient ce miroir, ces technologies, ce « *speculum* » (Irigaray, 1974) qu'elles retournent vers elles pour *se* voir et *se* montrer. En faisant irruption dans le corpus canonique et ses fictions des corps, nous verrons qu'elles répondent à la conjuration de la chair par son insurrection et infléchissent la monstruosité comme stigmate ou conjuration en monstruosité comme écriture de soi et de leur



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

émancipation. L'expression « le réveil des monstres féminins » veut donc rendre compte de cette réappropriation transgressive du regard et de la représentation à partir de laquelle les femmes mettent en crise les représentations canoniques qui les enferment et inventent de nouveaux régimes de représentation alternatifs et qui répondent à la question que se posait de Lauretis dans l'introduction de son *Alice doesn't* en 1984 : « *¿Qué sucede, me pregunto, cuando la mujer sirve de espejo representando a las mujeres?* » (de Lauretis, 1984 : 17). Les pages qui suivent entendent répondre à cette question en étudiant comment opère le monstrueux et quels sont les enjeux esthétiques et politiques du passage de la captive à la monstre comme nouvelle fiction de femmes dans la NNA. Pour cela, en nous basant sur la méthode que nous avons mise au jour dans ce chapitre, nous procèderons à une analyse des personnages de monstres féminins en décomposant les trois dynamiques qui agissent simultanément en leur sein – réappropriations, déconstructions, débordements – afin de comprendre l'opérativité et les enjeux de chacune.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

# PARTIE 2 - MÉTAMORPHOSES

## Ce que monstrent les monstres

## Études du corpus



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

## Introduction de la partie

> « Yo le decía a lo mío, a ese quemarme a lo bonzo, "el sacrificio fundante" o "el día del estallido": inventé un mito de origen que todos querían creer, el comienzo de un relato que nos daba cohesión » (Gabriela Cabezón Cámara, *Romance de la negra rubia*, p. 32)

La littérature et la pensée contemporaine infléchissent le concept de monstre : d'un concept de l'altérité stigmatisée il devient la figuration d'une différence créatrice. Le réveil des monstres féminins au sein de la NNA s'inscrit dans l'horizon de ces resignifications positives du monstre. En nous basant sur l'hypothèse de Francine Masiello qui envisage les mutations de la représentation des femmes en lien avec les transitions nationales dans la période de construction et modernisation nationale (XIX^e^ - début XX^e^) et la démonstration de Josefina Ludmer qui remarque que les grandes crises et transitions du XX^e^ siècle argentin sont ponctuées de l'apparition de fictions de « *mujeres que matan* » dans la littérature, nous nous demandons si le surgissement de ces monstres féminins dans la NNA n'est pas symptomatique de mutations littéraires mais aussi de la société ? En effet, si les monstres sont des apparitions, des surgissements qui incarnent tout en déplaçant, ou déplacent tout en incarnant, à un moment donné, ce qui se tend, ce qui entre en friction, en crise, ce qui se déplace, dans les représentations, que disent ces monstres féminins qui transitent dans notre corpus du contexte duquel ils émergent (Cohen, 2007), de ce qui se transforme au sein des imaginaires qui fondent les subjectivités contemporaines? Au-delà de figurer une crise des représentations, nous nous demanderons comment cette irruption des monstres féminins dans la NNA met en crise les représentations hétéronormées et particulièrement les représentations canoniques de « La Femme » ? Si selon Pierre Bourdieu, un rite consiste à « agir sur le réel en agissant sur la représentation du réel » (Bourdieu, 1982 : 37)[534], nous verrons que de la représentation canonique de la captive à la réappropriation contemporaine de la figuration monstrueuse dans la NNA, il y a quelque chose qui tient du rite de passage où l'insurrection de la chair rejoint une révolution du voir.

Cette deuxième partie constitue donc la mise en application de notre méthode de monstration : nous nous concentrerons sur l'analyse du corpus de textes que nous avons délimité et nous procèderons à la « monstration » de la construction des personnages de monstres féminins qui y transitent afin de comprendre comment opère le monstrueux comme

[534] BOURDIEU Pierre, « Les rites comme actes d'institution », *Actes de la recherche en sciences sociales*, *43*(1), 1982, p. 58-63.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

force critique, déconstructrice, perturbatrice des fictions canoniques de femmes et créatrice de nouvelles fictions. Dans la mesure où le monstre opère simultanément plusieurs actions, il est difficile de saisir les enjeux et la complexité de chacune d'entre elles. Pour cela, nous explorerons dans chaque chapitre l'une des dynamiques agissantes dans le monstre afin d'en décomposer l'opérativité. De cette façon, si le monstre est un dispositif de perception active qui monstre et transgresse simultanément, nous nous demanderons comment, en faisant irruption dans le corpus fondateur et les fictions canoniques des corps féminins, les autrices se réapproprient-elles le site du monstre pour le renverser, autrement dit, comment performent-elles les représentations canoniques de manière subversive, comment s'émancipent-elles de la captive et quels nouveaux régimes de représentation inventent-elles depuis les monstrueux? Et quels sont les enjeux tant esthétiques que politiques de ces réappropriations subversives et de ces nouveaux régimes de représentation du monstrueux dans la NNA. Dans un premier temps nous explorerons les opérations de réappropriations subversives et de rites de passage d'un regard et d'un corps « à soi » qui président à l'auto-gestation de figurations propres (chapitre 4) ; puis les opérations de monstration déconstructrices des fictions canoniques des corps féminins qui s'incarnent dans des monstruosités dystopiques dont nous procéderons à une « autopsie » (Foucault) critique afin de proposer une typologie de ces stratégies déconstructrices (chapitre 5). Enfin, dans le chapitre 6, il reste à étudier comment, à travers la figuration du monstre, elles reconfigurent, subvertissent ces liens entre le corps des femmes, la narration et la nation vers des transcorporalités et des communautés utopiques. Le chapitre 6 sera le lieu d'une exploration des opérations de débordement du canon qui s'incarnent dans des monstruosités utopiques. Nous mettrons au jour une typologie de stratégies de transgression et de débordements féconds à partir desquels les autrices procèdent à une reconfiguration de l'articulation entre l'écriture, le corps des femmes et l'espace/la communauté.

## Chapitre 4 : RÉAPPROPRIATIONS

Se voir

**Rites de passage, autoreprésentation et auto-gestations de monstres féminins : vers un corps à soi**

### Introduction du chapitre

> « Listo, soy huérfana, y me veo delante del nicho de mis progenitores, liberada, una guacha con poder, una histérica felicidad. Soy huérfana, como decir, soy una mujer casada, como decir, tengo hambre. Salir a los tumbos, oler todo por primera vez, empezar a nacer de nuevo. Camino derecho en el predio crecido y dejo detrás la casa deshabitada […]. Me hago. Vivir sin ella. » (Ariana Harwicz, *La débil mental*, 2014 : 75).

Dans la Nueva Narrativa Argentina, les femmes ne sont plus captives de la littérature des fondations, elles occupent une 3e position (Masiello, 1992)[535] depuis laquelle elles s'auto-énoncent (Femenías, 2007)[536]. En écho avec les mutations du mouvement féministe, elles se réapproprient et reconquièrent les représentations, dans l'espace littéraire cette fois, s'émancipant des fictions canoniques pour inventer leurs propres dispositifs de perception à partir desquels générer leur autoreprésentation et acquérir un devenir autonome. C'est cette question de l'autonomie comme opérativité première du « monstre » qui nous intéresse ici. En effet, les autrices de notre corpus font retour sur elles-mêmes ou bien se projettent vers un devenir possible au travers des personnages de monstres féminins créant de cette manière la possibilité de se saisir dans le processus de construction/création. Elles se réapproprient donc les dispositifs de perception et de construction du sens – les technologies du genre qu'Alice découvre derrière le miroir (de Lauretis, 1984) – en orientant le miroir/le Speculum (Irigaray, 1974) sur elles-mêmes pour produire de nouveaux régimes de représentations et de perception du corps des femmes et de leurs devenirs.

Dans ce chapitre, nous nous demanderons comment s'effectue cette réappropriation et l'auto-gestation des représentations des corps de femmes dans la Nueva Narrativa Argentina à travers les personnages de monstres féminins. Comment se réapproprient-elles un regard (un

[535] MASIELLO Francine, *Entre civilizacion y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992.
[536] FEMENÍAS María Luisa, « Esbozos de un feminismo latinoamericano », *Estudos feministas*, Florianopolis, 2007.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

« se voir ») pour se rendre inappropriables ? C'est donc la question de la souveraineté sur la représentation des corps qui sera le centre de notre attention. Nous explorerons donc les liens entre les autrices et leurs personnages comme matérialisations d'un dispositif de perception singulier qui amène à penser les pratiques auto-référentielles comme figurations d'un regard et d'un processus de création singulier; puis nous étudierons les rites de passage au sein des romans comme autant de stratégies et de situations d'auto-gestation au travers desquelles se construisent les personnages dans le passage de la captivité à la souveraineté des corps, de la captive à la monstre ; enfin nous nous pencherons sur l'auto-gestation comme motif fictionnel dans les romans de notre corpus.

## 4.1. L'autrice, ce Monstre. Pratiques auto-référentielles et auto-figuratives monstres comme matérialisations d'un regard singulier.

Si le monstre est un dispositif de perception à travers lequel agit un processus d'écriture et s'écrit une œuvre (Aira, 1993), il s'agit donc de la configuration d'un regard singulier qui fonctionnne comme l'articulation entre le « voir » et le « montrer », le « se voir » et le « se montrer ». Cette articulation est agie par l'écriture et matérialisée dans le corps des personnages qui deviennent dès lors l'incarnation du regard monstre de leur autrice, leur option formelle.

> Le personnage, en totalité ou épisodiquement, peut prendre un statut autoréflexif dans deux dimensions : il peut donner à voir symboliquement soit une conception de la littérature, une question d'esthétique littéraire générale […], soit le processus de la création à l'œuvre dans la confection plus précise du livre que l'on a sous les yeux […]. Le personnage est autoréflexif en tant qu'il donne à voir l'écrivain dans son entreprise d'écriture (et non l'auteure, sa vie, sa biographie) (Fraisse, 2014 : 26) [537]

Ainsi, les personnages de monstres féminins sont autant des entités auto-figuratives en ce qu'elles incarnent la singularité du regard de leurs autrices que des entités autoréférentielles en ce qu'elles figurent le devenir écrivaine de leurs autrices, autrement dit, le processus d'écriture en acte. César Aira théorise la naissance du monstre comme naissance de l'auteur·e dans sa singularité d'auteur·e. Le monstre féminin serait donc cette figure médiatrice par laquelle l'écrivaine de chair et d'os devient autrice singulière activant un

[537] FRAISSE Luc, *L'Écrivain et ses doubles. Le personnage autoréflexif dans la littérature européenne*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 26.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

processus d'écriture singulier. Le monstre est alors l'auto-figuration, au-delà de l'autrice, de son processus d'écriture (singularité d'autrice) tout comme l'isomorphisme entre Frankenstein comme personnage et comme œuvre figurent le « devenir écrivaine » de Mary Shelley[538]. Flaubert déclarait « Mme Bovary, c'est moi », les autrices de notre corpus affirment « je *est* un monstre » et c'est par cette disjonction grammaticale qu'elles affirment leur singularité.

L'auto-figuration monstrueuse et l'autoréférentialité d'une réappropriation et d'une autogestion d'un devenir écrivaine accompagnent cette mutation généralisée de la société vers l'autogestion comme processus de résistance aux économies et politiques hégémoniques capitalistes et vers la réappropriation comme processus de résistance au système patriarcal (voir chapitre 2). Ces processus prennent donc tout leur sens dans ce contexte. Il ne faut pas voir en l'auto-figuration une copie conforme ou bien une translation sur le papier de l'autrice. Au contraire, il n'y a pas de notion d'antériorité ni de déterminisme. L'auto-figuration ne s'inscrit pas dans une dynamique autobiographique ni autofictionnelle, il ne s'agit pas d'une représentation *de* l'autrice mais *vers* l'écrivaine : vers la naissance du monstre, vers une singularité/altérité radicale qui émerge dans et par l'écriture. Il ne s'agit en aucune façon de représentations figées mais bien de « représentations actives d'un devenir », autrement dit, de monstres. Ainsi, pas d'antériorité ni de déterminisme de l'autrice sur son personnage, les personnages féminins sont ces « troisièmes formes » autoréférentielles dont parle Roland Barthes (2003 [1re éd. : 1978-1980])[539], autrement dit des formes singulières qui naissent de la déviation du fantasme d'écriture ; ces « troisièmes corps », dont parle Hélène Cixous, qui inversent le rapport d'engendrement en établissant que c'est le corps qui donne lieu et duquel surgit le tiers. En créant des monstres féminins, les autrices de notre corpus s'emparent de leur propre généalogie en créant une contre-généalogie ou généalogie alternative dans la fiction qui leur permet de se métamorphoser infiniment dans le devenir de leurs personnages et de leurs écritures. Ainsi, Fernanda García Lao célèbre cette possibilité d'être autre qu'ouvre l'écriture à travers, notamment, le dispositif qu'elle invente avec Guillermo Saccomano dans le roman *Amor invertido* écrit à quatre mains où l'un·e et l'autre écrivent dans le genre opposé au leur (Guillermo écrivant les lettres de Guillemette, Fernanda écrivant les lettres de Fernand) puis corrigent le texte dans sa totalité de façon indiscriminée bouleversant les possibilités de saisir les genres de celle ou celui qui écrit :

[538] BRAIDOTTI Rosi, *Metamórfosis*, Madrid, Akal, 2005, p. 249.
[539] BARTHES Roland et LÉGER Nathalie, *La Préparation du roman, Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil, 2003.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

> Además, el hecho de escribir desde el género opuesto era un modo de burlarse de lo genérico y de afirmar que cuando escribo "yo" no soy yo. En ninguno de mis libros he sido yo: si no me doy el permiso de ser otro no puedo escribir. Por suerte está desapareciendo esta cosa de los últimos años de la literatura autorreferencial, que es un modo de que no pase absolutamente nada porque las vidas en general son mucho más planas que lo imaginado. Acá no sólo no soy yo sino que estamos en otro siglo, en un lugar que no nos corresponde, y estamos delante de otro que quién sabe cómo va a reaccionar frente a lo que decimos (García Lao, 2015)[540]

Quels processus et formes d'auto-figuration et d'auto-référentialité monstres sont à l'œuvre dans notre corpus ? Comment les autrices, par la fiction, affirment-elles « je *est* un monstre » ? Si la naissance du monstre émerge, dans chaque roman du corpus, d'une situation de torsion ou de crise individuelle ou bien collective qui met en danger ou qui rend vulnérable et entame l'intégrité des corps des personnages ou des corps dans leur dimension collective (corps social, corps national), nous proposons une lecture de ces situations de crise comme des projections dans la fiction du regard singulier et comme expression d'un dispositif de perception « monstre », tordu, propre à chaque autrice. Par l'écriture, elles transforment ce regard en processus d'écriture qui s'incarne dans la construction de personnages singuliers qui sont autant d'options formelles monstrueuses.

### *4.1.1. Les doubles de Fernanda García Lao*

> Yo soy mi propia melliza. Tengo también una personalidad bastante desdoblada. De hecho siempre puedo sostener el sí y el no, sin problema. Me parece que como mínimo hay que poder jugar a eso: a ponerse en dos lugares opuestos y encontrar coherencia. No creo en el discurso ni en la mirada única. Me parecía faltar a mí intentar escribir una historia unívoca […]. "Estar fuera fue lo que me permitió estar dentro de la literatura porque la literatura se convirtió en mi terreno, en mi nacionalidad (García Lao Fernanda, 2015)[541].

Le regard et la subjectivité de Fernanda García Lao sont traversés par son expérience d'enfance de l'exil : elle fête ses dix ans dans l'avion par lequel sa famille part en exil en Espagne. Elle passe son enfance et son adolescence à Madrid où elle incorpore la *ceta* qu'on lui impose à l'école. Puis elle retourne à Mendoza à la majorité avant de décider de repartir pour Madrid pour finalement s'installer à Buenos Aires où elle vit depuis 1993. Le déplacement est donc intrinsèque à sa vie et configure un regard singulier. Dans un entretien

[540] Voir l'entretien avec Fernanda García Lao réalisé par Juan Pablo Bertazza intitulé « Eros desencadenado », *Página 12*, 2015, [https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5619-2015-06-30.html], à propos de la publication du roman *Amor invertido*.
[541] Ces propos sont tirés d'entretiens avec l'autrice réalisés au début de ce travail, en 2015.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

qu'elle donne au journal *Clarín* où elle raconte son exil[542], elle mentionne les stratégies qu'elle met en place très jeune pour « survivre » à cette situation difficile : le mimétisme et l'auto-dénomination, deux processus qui supposent la création d'un double qu'elle mettra en pratique dans son activité d'actrice puis dans les figures de doubles de ses romans :

> En breve, mi cáscara fue perfecta. Logré construir sobre mi corteza a una españolita más. Quería mimetizarme con el entorno para sobrevivir. ¿Mi rebeldía se había anestesiado? No. Porque yo sabía de mi impostura, y en el fondo me sentía poderosa […]. El exilio exige un gran poder de síntesis. Después de algunas mudanzas, me rebauticé. Abandoné el muy antipático Fernanda a las orejas madrileñas, incorporando el más lavado y musical Maída. El María Fernanda original fue reducido y sólo conservé las primeras letras y las últimas (Fernanda García Lao, 2013).

L'expérience de l'exil semble donc fondatrice dans l'écriture ou/et le rapport à l'écriture de Fernanda García Lao.

> Baudelaire escribió "mi patria es mi infancia" y su frase se ha convertido en una especie de eslogan. Sin embargo, no ha perdido potencia. Partiendo de esa premisa yo podría afirmar que mi patria no tiene lugar porque mi infancia fue mudada varias veces de domicilio, de historia y de hemisferio. Mi patria es el movimiento. Es decir, un terreno movedizo como la escritura en el que me entierro y me rescato cada vez (Fernanda García Lao, 2017)[543]

Si sa patrie est le mouvement, elle se loge entre le corps et la langue :

> Para mí, regresar a la Argentina era volver al padre y mi padre era la escritura, la palabra y la comunicación. Ya no tenía patria ni padre, pero tenía palabra. Mi cuerpo era mi único espacio propio. Estudié actuación y danza clásica y así mi cuerpo se convirtió en mi primer instrumento. No sé por qué se empataron el cuerpo y la palabra (Lao, 2016)[544].

Fernanda García Lao fait la monstration de l'importance structurante de l'exil et du déplacement dans ses œuvres de façon dénotée ou connotée : l'exil géographique en Amérique comme point de départ de la traversée de Guillemette dans le roman *Amor invertido* (2015) ; l'exil ontologique dans la mort de Aurora dans *Fuera de la jaula* (2014) ; l'exil organique/identitaire de l'amputation et de la transplantation de Violeta dans *La Piel*

---

[542] À ce propos, lire l'interview donnée pour le journal argentin *Clarín* en 2013 par l'autrice : [https://www.clarin.com/sociedad/anos-inicie-exilio-termino-casa_0_SJoH-z5sPXl.html], consulté le 31 janvier 2019.

[543] Fragment d'une conférence lue par l'autrice en août 2017 lors du « *22° Foro Internacional por el fomento del libro y la lectura* » dans la province de Chaco (Argentine).

[544] Fragment d'un entretien avec l'autrice « La actitud del artista es la del hambre que no se aplaca » par Mónica López Ocón, publié le 13 novembre 2016, [https://www.tiempoar.com.ar/nota/fernanda-garcia-lao-la-actitud-del-artista-es-la-del-hambre-que-no-se-aplaca - 13/11/2016], consulté le 27 juillet 2019.

*Dura* (2011) et de l'obésité de María Bernabé dans *Muerta de hambre* (2005) ; l'exil d'Eusebia dans *Vagabundas* (2011).

Dans l'incipit des romans, ces « exils » ou « distances à soi » sont subis et figurés par des dédoublements vécus comme des crises ou des situations d'oppression, notamment dans le cas des personnages d'actrices. Le métier ou statut d'actrice – de double, donc – est toujours vécu comme une épreuve, comme une crise : Violeta est une actrice en crise de vocation, de pratique, qui doit se résoudre à jouer des rôles dans des séries télévisées et souffre de ne pas trouver le personnage qu'elle doit jouer dans les ateliers de Parisi dans *La piel dura* ; Aurora, dans *Fuera de la jaula*, raconte comment son mari la force à devenir actrice et à jouer le rôle de son actrice fétiche en prenant son accent et en se teignant les cheveux pour lui ressembler ; enfin, dans *Muerta de hambre*, María Bernabé se met en scène à son tour dans des concours de beauté où elle subit violemment le jugements du jury pour concurrencer ses demi-sœurs jumelles qui les remportent tous. Outre la dualité figurée par les personnages d'actrices, on retrouve chez Fernanda García Lao la figure du double dans les personnages féminins transplantés (Violeta, transplantée de la main et Guillemette et Fernand, transplantés du cœur) et dans les personnages de femmes prises dans une structure familiale classique qui, d'une certaine façon, jouent un rôle social de femmes (Aurora prise dans le rôle des fantasmes de son mari ; Eusebia prise dans l'héritage de l'hôtel familial qu'elle reproduit avec son fils et son mari). Chaque roman de Fernanda García Lao performe l'expérience de la dualité dont les personnages féminins sont captifs dans un premier temps. La dualité, de subie, est réappropriée et re-signifiée de façon subversive devenant ainsi un agent d'interrogation critique et de devenir du personnage. Ainsi, c'est par l'écriture que l'autrice Fernanda García Lao performe son regard duel/*bizco* configuré notamment par son expérience de l'exil en le projetant de manière autoréférentielle dans la création de doubles féminins qui interrogent et subvertissent la dualité à l'œuvre dans l'exil et les rôles sociaux ; ainsi que dans une langue nomade et hybride qui joue de la greffe et du détournement. Pour naître comme écrivaine, l'autrice a créé son monstre singulier : le double. Ce dernier devient processus d'écriture, autrement dit, singularité esthétique de l'écrivaine, la « représentation active du devenir », de son processus d'écriture. L'enjeu du devenir écrivaine de l'autrice par la réappropriation et la performance transgressive de la dualité est celui de chacun des personnages féminins dans les romans de l'autrice. En effet, lorsque l'on demande à Fernanda García Lao comment une personne toute menue comme elle a pu écrire le personnage obèse de María Bernabé, celle-ci répond :



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

> Escribí la mayor parte de *Muerta de hambre* con el estómago hecho un nudo. Me estaba divorciando, experimentando un montón de sensaciones. También me producía mucho regocijo escribir a alguien tan diferente de mí, si bien Bernabé tiene algunas cosas mías. Yo creo que cada uno se construye su muro de grasa, y el de ella es literal: cuanta más gorda, más protegida. Me gustaba que ella no respondiera al estereotipo del gordito alegre y condescendiente, que fuera incorrecta y agresiva.
>
> [...]
>
> He sufrido a la par con Bernabé. Mi entrenamiento de actriz me permitió ponerme en su piel, yo en muchos momentos era ella. Está buenísimo ser tomada por otro, poder reírme a carcajadas con ciertas ocurrencias o padecer otras instancias llorando a moco tendido a veces. Cuando ella tiene su escena con Romeo y Julieta de Prokofiev, escribí todo eso con la música en vivo que me iba direccionando. También quise ponerme en la posición de cada uno de los personajes, intentar dotar a cada uno de su propio motor, y que partan (Fernanda Garcia Lao, 2005)[545]

### *4.1.2. Les parias d'Ariana Harwicz*

> Me llamo Ariana Harwicz. Nací en plena dictadura militar en Argentina, en Buenos Aires. Siempre me sentí extranjera, incluso estando en mi país hasta los 30 años. Siempre sentía que estaba en la diáspora, que venía de otro lado, que era una errante. Cuando emigré finalmente a París, y luego el segundo exilio al campo, a la Francia profunda, fue como si, paradójicamente, hubiera encontrado ahí mi identidad, mi identidad en la extranjería; a partir del campo, del paisaje, del bosque. De ese lugar cerrado. Escribí tres novelas: 'Matate, amor', 'La débil mental' y 'Precoz'. Las tres transcurren en la marginalidad, en las fronteras, con personajes asfixiados, desesperados, que huyen. Ahora no puedo pensar la vida sin la literatura, como si la literatura, finalmente, inventara la vida (Harwicz, 2017)[546]

Ariana Harwicz est une jeune autrice juive argentine qui s'est installée en France depuis 2007. À l'origine, elle est venue faire un master de littérature comparée à Paris au cours duquel elle a rédigé un mémoire sur la poésie des survivants de la Shoah. Plus tard, elle s'est installée dans un village rural à deux heures de la capitale française où elle a vécu plusieurs années. Elle partage actuellement sa vie entre ce village et Paris, points de départ de multiples voyages vers l'Argentine, Israël, Madrid, Valence, Mexico, Londres, Berlin faisant du déplacement et d'une certaine « diaspora » ou « coupure », un mode de vie singulier auquel s'ajoute l'écriture. L'expérience des dix années passées dans cette ruralité française configure un regard particulier qui tient du regard de paria. Ariana Harwicz y vit un déplacement multiple : linguistique de l'espagnol au français ; géographique de l'Argentine à la France ; social de la capitale portègne intellectuelle à la campagne française où se

[545] Voir l'article et l'entretien avec l'autrice publiés à l'occasion de la parution de *Muerta de hambre* en 2005 : [https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-2400-2005-12-23.html], consulté le 31 janvier 2019.
[546] Incipit d'un entretien avec Ariana Harwicz mené par Winston Manrique Sabogal pour W Magazín, le 10 avril 2017, [http://wmagazin.com/ariana-harwicz-estamos-en-la-sala-de-espera-del-infierno-a-ver-que-sucede-en-este-siglo/], consulté le 27 juillet 2019.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

réunissent à la marge les parias de la société que nous retrouvons dans le roman *Precoz* (2015) : les camps de Roms ; les tours où vivent les personnes issues de l'immigration d'Afrique ; les juifs invisibles ; les migrants érythréens, polonais, syriens, etc. ; culturel de la vision romantique de la France à la réalité décadente de sa campagne qui n'a rien de romantique ni de bucolique. Il semblerait que l'autrice partage avec ces parias[547] leur condition d'apatride et de hors-la-loi, au-delà même des marges :

> Gitanillos van a hacer explotar el país si siguen tapando cañerías, quemando cables y dejando andar sus crías sueltas por la ruta. Todos están cargados de vino, las bocas cloacas. Me siento cerca de ellos, hay un sol de invierno afuera como un estado mental. Me hacen tomar. Veo correr a los gitanos de un lado al otro del túnel por el que pasan vehículos con mercadería […]. Está lleno de eritreos, de polacos, de sirios reincidentes. Estamos cagados por la eternidad. No me preguntan qué hago ahí, de donde Salí. Está lleno de judíos, aunque nunca vimos uno, llegaron […]. Se van en masa a vaciar los containers de los supermercados a consumir la comida fallada, a enfrentarse con la policía y la seguridad del establecimiento que los correrá con gases irritantes mientras ellos les responden con boleadoras (*Precoz*, p. 43-44).

L'identification au « paria » configure donc un dispositif de perception singulier qui constitue une posture fictionnelle alternative au bovarysme qui joue à sa façon avec les seuils entre la réalité et la fiction, le réel et l'irréel, la clandestinité et l'officialité dans une dialectique paradoxale de survie. Ariana Harwicz est une espèce d'Emma Bovary révoltée[548] qui ne se résout pas à la passivité ni à l'ennui, prend les armes – le couteau, la plume – et passe à la clandestinité, dans une urgence qui est une urgence guerrière de survie.

> Me gusta pensar las rimas entre la obra y la biografía: Soutine era ruso, de una familia judía ortodoxa, y para los ortodoxos judíos la representación visual es una blasfemia, se considera pecaminosa. Y ya desde chico Soutine tenía esa inclinación por el arte y fue tratado como un extranjero en su propia familia. Después se va a Paris y forma parte de lo que se llamó la Escuela de París, se estableció en Montparnasse donde había otros artistas pobres, se hizo amigo del gran Modigliani, incluso fue modelo de él en sus retratos. Entonces esas dos cosas hacen que yo me

[547] Sur la notion de « paria » qu'Ariana Harwicz emploie souvent pour parler de ses personnages et d'elle-même, lire ARENDT Hannah et COURTINE-DENAMY Sylvie, *La tradition cachée : le juif comme paria*, Paris, Christian Bourgois, 1987. Hannah Arendt y étudie le concept de « paria » dans le contexte de l'histoire des juifs d'Europe. Elle reprend ce terme de Max Weber qui lui-même l'emprunte avant elle à la société de castes très hiérarchisée indienne au sein de laquelle les parias sont la dernière caste réputée infâme et impropre. Arendt distingue les parias des « opprimés » en ce que les parias sont en dehors de toute société, au-delà même des marges et que les lois ne valent pas pour eux. Elle met donc en évidence le sentiment même d'irréalité qui traverse les parias (et nous pouvons faire référence à Judith Butler qui s'interroge aussi sur l'irréalité des êtres qui ne sont pas nommés, pas « dits » dans le langage institutionnel comme les personnes LGBTQI). Arendt ouvre ce questionnement sur les parias comme peuples minoritaires exclus socialement et politiquement dans une réflexion plus large sur le totalitarisme comme système d'uniformisation de la société et étend le concept de « paria » au-delà des seuls juifs d'Europe, à toutes les minorités, les sans-États, etc.

[548] Voir STEDILE Luna Verónica, « La venganza de Emma Bovary. Lengua y paisaje en *Matate, amor* de Ariana Harwicz. Sobre Ariana Harwicz. Matate, amor » Buenos Aires, *Saga, Revista de letras*, 2017.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

> sienta identificada: primero la imagen del extranjero en Francia, del inmigrante, del paria, y después del judío sin familia. No solo yo sino mis personajes de La débil mental, de Matate amor y de Precoz, que arrastran esa estirpe de parias en sus biografías. Cuando en la Segunda Guerra Mundial las tropas nazis invaden París él tiene que escapar y ahí empieza su decadencia. Finalmente muere en 1943 en medio de una operación. Esto para explicar la identificación con su obra y con su personaje, que ya es una leyenda, porque fue considerado un pintor maldito, esa atracción un tanto mórbida del público más hacia su mito biográfico que a sus cuadros (Harwicz, 2019).[549]

En adoptant le regard et le site d'énonciation de l'étrangère, de la « paria », elle passe à l'écriture. D'une certaine manière, elle est devenue « paria » ou *gaucha* en s'arrachant de son pays : en coupant, elle a fait du couteau l'instrument de sa propre « naissance du monstre » (Aira, 1993), et donc de sa naissance comme écrivaine autrement dit comme langue singulière – une « langue au couteau »[550]. Si le couteau et le duel sont des motifs originels de la littérature argentine[551], elle se les approprie dans son écriture en s'ex-centrant de Buenos Aires et de ses origines, et les performe en devenant orpheline et en adoptant le site de paria, autrement dit, en se faisant, radicalement, libre, comme l'exprime la narratrice dans la citation qui ouvre ce chapitre. L'enfant utopique « *hijo del bosque, hijo apátrida, errante* » (p. 52), rêvé par la mère dans *Matate amor*, pourrait bien avoir grandi et être devenu l'adolescent de *Precoz*, « *niño cometa* », « *niño fuga* » qui incarne l'insaisissable, l'indéfinition, l'apatride. L'auto-figuration monstrueuse de l'autrice est tout autant dans la figure de la mère que dans celle de l'enfant. Pour naître comme écrivaine, l'autrice a créé son monstre singulier : l'apatride paria/l'orphelin·e. Ce dernier devient processus d'écriture, autrement dit, singularité esthétique de l'écrivaine. Ariana Harwicz se réapproprie le regard excentré et marginal du paria et de l'apatride commune aux gauchos argentins et aux juifs – entre autres – pour la performer dans son écriture en voie de libération. L'écriture devient une modalité de survie portée par l'invention d'une langue aussi propre qu'apatride. Elle crée dans ses romans les territoires utopiques et indéterminés transités par des personnages sans noms, de sa liberté qu'elle défend au couteau contre toute assignation sclérosante et étouffante.

> La cabeza de ella es un coctel de las dos cosas: no vengo de ningún lugar, no soy nadie, podría estar desnuda en el campo y por otro lado, soy la madre y la esposa de esos dos. La indefinición me sirve para escribir. Además, no puedo bautizar a los personajes. Yo no les veo nombres a los personajes. Están ahí arrojados (es muy existencialista) al mundo. Los veo en un estado puro

[549] Voir l'article écrit par l'autrice et publié sur le site Jaque al arte où elle décrit et explique pourquoi elle a choisi de parler du tableau intitulé *Maternité maternité* (1942) du peintre Chaïm Soutine : [https://jaquealarte.com/elijo-x-ariana-harwicz/], consulté le 31 janvier 2019.
[550] À ce propos, voir chapitre 7.
[551] À ce propos, voir chapitre 1.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

> salvaje y a la vez marcados por la sociedad. La indefinición me sirve para darles libertad, para que puedan ser más salvajes, más animal, como no-personajes (como en Becket). Me otorga libertad (Ariana Harwicz, 2015)[552].

### *4.1.3. Las gauchitas de Gabriela Cabezón Cámara*

> La gauchita es a la gauchesca lo que el neobarroso perlonguiano es al neobarroco. La gauchita reemplaza el desierto de la pampa arada de los fugitivos por la ciudad de los aguantaderos narco y de las glebas escondidas entre muros de quilombos y puticlubs; sus campos son los clandestinos, sus ranchos los monoblocs okupados y sus postas, las ollas populares » (Moreno, 2014)[553]

Gabriela Cabezón Cámara est une écrivaine en alerte chez qui l'art et la vie interviennent l'un dans l'autre de façon réciproque et performatrice. L'autrice écrit des romans et milite pour les causes des personnes LGBTQI ainsi que contre toute oppression ou stigmatisation intersectionnelle (de genre, de classe, de race). Elle est l'une des instigatrices du mouvement féministe *Ni una menos* qui lutte contre le féminicide depuis 2015, et sa conception de la littérature comme intervention sur le réel anime son travail journalistique : elle est responsable du supplément « Soy » du journal *Página 12* qui traite de problématiques LGBTQI et collabore par des chroniques, des critiques et des nouvelles dans plusieurs journaux[554]. Telle une pétroleuse[555], elle allume des mèches littéraires en réaction spontanée avec les explosions sociales : elle écrit la corruption et l'injustice à l'origine de l'exclusion des gens marginalisés socialement, des migrant·es, des personnes LGBTQI dans les *villas miserias* ; et des femmes dans les réseaux de traite ou dans la littérature canonique; elle écrit les révoltes et les explosions sociales en Argentine et dans d'autres pays[556] ; explore des espaces marginaux et autogérés tels que les *villas miserias,* les squats et les communautés d'artistes, de « parias » ou de « nomades ». Et telle une *gaucha-piquetera*[557], son engagement artiviste célèbre l'« entre » comme espace d'intervention créateur et transformateur. Son

---

[552] HARWICZ Ariana, Entretiens personnels réalisés en 2015. Dans cet extrait, elle s'exprime au sujet de l'indétermination dans son œuvre et notamment dans le roman *Matate amor*.
[553] MORENO María, « Ordalía de una santa moderna y militante », Revista Ñ, Buenos Aires, 19/12/2014.
[554] Elle collabore pour *Página 12*, *Le monde diplomatique*, *Revista Anfibia*, *Revista Ñ* (*Clarín*).
[555] « Les pétroleuses est le terme qualifiant une femme accusée d'avoir employé du pétrole pour allumer des incendies, en 1871, lors de l'écrasement de la Commune de Paris par les versaillais » (Wikipedia), consulté le 1er février 2019. À ce sujet, lire le chapitre concernant les pétroleuses du catalogue de l'exposition aux Archives Nationales (2016) : ouvrage collectif *Présumées coupables. Les procès faits aux femmes*, Paris, L'iconoclaste, 2016.
[556] Notamment la Tunisie dans son texte « Primavera árabe » qui raconte l'auto-immolation de Mohamed Bouazizi à Tunis qui déclenche la révolte des Printemps arabes par la suite ; mais aussi la Syrie dans *Y su despojo fue muchedumbre* écrit en collaboration avec le dessinateur Iñaki Echeverría.
[557] Au sujet des *piqueteras* et de leur postition « entre » le privé et le public, entre le foyer et la rue, voir chapitre 9.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

œuvre occupe l'espace entre la vie et la littérature et crée des frictions critiques et créatives entre ces deux instances : c'est ainsi qu'un collectif d'associations locales d'adolescent·es en situation de rue l'invite à rebaptiser la *Plaza Martín Fierro* de Buenos Aires en *Plaza China Iron*, geste par lequel les adolescent·es se réapproprient et re-signifient l'espace public en « lieu à soi » ; et qu'accompagnée du dessinateur Iñaki Echeverría, elle transpose son roman graphique *Beya* sur la traite des femmes en une fresque monumentale à l'entrée du Salon du Livre de Buenos Aires. Ainsi, ce sont l'interstice, l'urgence, l'état d'alerte qui configurent le regard singulier de l'autrice sur le monde. Gabriela Cabezón Cámara, *piquetera*, occupe les espaces interstitiels et intervient dans la rue pour interpeler et allumer, rendre visible, des espaces, des voix et des corps exclus et marginalisés. Et dans son écriture comme dans sa vie, l'autrice transite entre le centre (médiatique, académique, canonique) et les marges (*villas miserias*, communautés et centres culturels autogérés, communautés LGBTQI, associations luttant contre les réseaux de traite de femmes, organisations transféministes) et c'est justement dans cet « entre » que se génèrent les frictions qui allument les feux poétiques et cathartiques, ainsi que les hybridations linguistiques, physiques et textuelles de Gabriela Cabezón Cámara. Ainsi, ses personnages, comme des incarnations de sa langue d'écriture, sont trans : ils sont en mutation continue, célébrant l'altérité créatrice et l'hybridation des rencontres. L'autrice invente et raconte des personnages qui explosent : Gabi dans *Romance de la negra rubia* de Gabriela Cabezón Cámara[558] qui se transforme en *bonza* pour résister à l'expulsion d'un immeuble occupé par des artistes devenant ainsi le mythe de cohésion de la communauté d'artistes ; « *La guacha redonda* » une adolescente qui sort de la *villa miseria* où elle est née grâce au football et y revient en *bonza*-sacrificielle pour venger l'explosion qui a détruit et tué les habitants de son quartier ; Beya qui parvient à se libérer des maquereaux qui la retiennent captive dans un réseau de traite sexuelle en les mitraillant dans son costume de Kill Bill ; Quïty qui assène le coup de grâce à une jeune fille violée et frappée par la police à l'agonie au seuil de la *villa miseria*. Ces explosions sacrificielles – *sacer facere* – des corps alimentent un panthéon baroque de martyrs marginaux qui carnavalise – qui fait *carnis levare* (qui soulève et renverse la chair) – l'ordre, les normes, les institutions, les genres, le langage et les corp[u]s canoniques et célèbrent la vitalité et la créativité de la rage et du désir. Tout comme les corps, le langage explose dans son œuvre et devient trans en générant de l'inédit depuis les intervalles qu'il occupe entre le lunfardo, le réalisme urbain, la véhémence du

[558] CABEZÓN CÁMARA Gabriela, « La guacha redonda », in Claudia Piñeiro (comp.), *Las dueñas de la pelota*, Buenos Aires, El Ateneo, 2014.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

romantisme *rioplatense*, la fable médiévale, l'épopée, les récits bibliques, la poésie et le théâtre du Siècle d'or, l'esthétique *queer*. Gabriela Cabezón Cámara fait sien l'entre-deux et active les tensions et les frictions propres à cet espace intermédiaire en étincelles de résistance, de renversement et d'émancipation. Elle crée un espace néobaroque, *neobarroso*, l'espace du carnaval qui, comme l'évoque Bakhtine, est l'envers même des fêtes et de la vie « officielle » et institutionnelle[559]. Pour naître comme écrivaine, l'autrice s'est faite *piquetera* – écrivaine *okupas* des entres et des interstices –, pétroleuse – faiseuse de frictions incendiaires politiques, érotiques et poétiques. Autrice *gauchita*, son processus d'écriture est *okupa*, incendiaire, travesti, transgresse les frontières et les *alambres* de l'ordre et des corp[u]s canoniques en ouvrant des horizons trans et multiples.

### *4.1.4. Les jeunes revenant·es de Mariana Enríquez*

Mariana Enríquez est passionnée de littérature d'horreur. Ses références majeures sont Stephen King mais aussi Lovecraft, Poe, King, James, Rulfo, Bradbury, Maupassant et au niveau local Lugones, Ocampo, Quiroga, Cortázar (bien que ces derniers ne viennent pas directement du genre de l'horreur) et de récits de vampires, de mythologies du nord et de l'est de l'Europe, de croyances locales et païennes argentines (San la Muerte, Gauchito Gil, Pombero, Brujas curanderas, etc.). Son adolescence coïncidant – nous dit-elle – avec un *destape* des témoignages et des récits crus de la dictature militaire au début des années 1990, cette conjonction de lectures issues des mythologies, de la fiction et du réel, configurent sa pratique de lecture du genre littéraire de terreur qui est à l'origine du regard singulier qui génère son écriture singulière. Née en 1973, nous pouvons dire que la généalogie de son esthétique de l'horreur commence dès son enfance traversée par l'expérience « épidermique »[560] de la dictature militaire qui n'est pas passée par le filtre de la raison mais est restée dans l'inscription d'une sensation de peur, de claustrophobie, de secret, de duplicité ayant façonné un regard, une subjectivité, des obsessions ou projections qui resurgissent parfois inconsciemment comme dans le texte *Chicos que vuelven* (2011) qui figure dans notre corpus dont elle explique que c'est une amie qui lui a fait remarquer qu'il y avait là une lecture de la dictature alors que l'autrice assure ne pas y avoir pensé en l'écrivant. Si l'enfance sous la dictature configure un regard, une obsession sensible ; l'adolescence configure une

[559] À ce sujet, voir chapitre 6, sur le carnaval.
[560] Ce mot est d'elle-même.



Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.
Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin

pratique de lecture du genre de l'horreur qui vient se mêler au contexte de la « *fiesta menemista* » qu'Elsa Drucaroff décrit comme une « *Mala época para ser jóvenes* » (Drucaroff, 2011)[561] : une génération de jeunes qui « *viven como muertos* » ou comme des zombis, qui errent parmi les fantômes d'une histoire et d'une mémoire trompées, trouées ou réprimées, dans un monde apathique où s'échappe la possibilité du sens[562]. Fantômes, revenant·es, disparu·es, errent entre fiction et réalité, entre le passé récent dictatorial et le présent décadent ménémiste de l'adolescence de l'autrice. C'est cette adolescence difficile et *underground* de Mariana Enríquez qui inspire son premier roman *Bajar es lo peor* (1994) qu'elle écrit à 17 ans et qui inspire aussi la plupart des personnages de son œuvre. Fantômes, revenant·es, disparu·es sont donc les figurations fictives de la configuration subjective et littéraire de l'esthétique et du processus d'écriture de l'autrice. Elle occupe cette position d'entre-deux du fantôme : entre la fiction et le réel, le passé et le présent, l'absence et la présence, le politique et le littéraire, l'histoire et l'intime et c'est de cet entre-deux que naît le monstre, autrement dit, la singularité du style et du regard de l'écrivaine. Un entre-deux qui est aussi celui d'une tentative de « traduction culturelle » de la littérature d'horreur anglo-saxonne en espagnol, de « traduction littéraire » du contexte social et politique argentin en littérature d'horreur (à la Stephen King). Cette généalogie du « monstre », Mariana Enríquez la continue dans sa pratique d'écriture à la fois journalistique et fictionnelle à l'âge adulte. En effet, l'autrice est journaliste culturelle (notamment pour le journal *Página 12* où elle dirige le supplément culturel *Radar*) et cette cohabitation entre l'écriture journalistique et fictionnelle génère une pratique d'écriture du genre de terreur qui lui est particulière : les medias sont très présents dans ses nouvelles dont elle recueille souvent le point d'ancrage dans des coupures de presse, et le discours médiatique est souvent traité comme une instance de neutralisation et/ou de domination des anomalies, des bizarreries, des excès, qui surviennent. L'autrice, toujours dans l'entre-deux, traite les filtres, les perceptions et les discours en lice pour représenter le réel sous le miroir déformant de l'horreur. Autrice *fantôme,* les personnages de revenant·es, de fantômes et de disparu·es de ses textes incarnent son regard singulier à l'origine de son processus d'écriture hanté qui investit les interstices du temps, du réel et de ses représentations transgressant le régime de représentation hégémonique en régime de représentation fantasmatique.

---

[561] DRUCAROFF Elsa, *op. cit.*

[562] Lire l'article d'Elsa DRUCAROFF, « Fantasmas en carne viva », [http://alcompasdelostambores.blogspot.fr/2005/04/fantasmas-en-carne-viva.html], 13/04/2005, consulté le 06 mai 2016.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

*4.1.5. Les inquiétant.es mutiques de Samanta Schweblin*

Samanta Schweblin est une écrivaine qui excelle dans le genre de la nouvelle. Elle réside actuellement en Allemagne. Le langage semble être le nœud problématique au cœur de son processus d'écriture. Elle raconte que son enfance fut marquée par une période de mutisme provoquée par sa grande frustration au moment de prendre conscience des limites du langage et des malentendus possibles : « *A mí me frustraba mucho el lenguaje. Me fastidiaba la distancia que había entre lo que yo quería hacer, transmitir, y que finalmente llegaba al otro* »[563]. En racontant cet épisode de l'enfance qui inquiéta ses parents et son institutrice alors qu'on lui pose la question de son rapport au langage, Samanta Schweblin fait de cet inquiétant mutisme un mythe originel à partir duquel se configure son regard d'écrivaine. En effet, ses nouvelles investissent l'inquiétante étrangeté (Freud, 1919)[564] des rapports entre les gens et notamment au sein de la famille en dénaturalisant le langage et les liens. L'autrice semble jouer à déposséder ses personnages d'eux-mêmes ou de leur rapport au réel, aux autres et donc, au langage. Et ces dernièr·es, étrangement dépossédé·es du langage, incarnent donc ce processus d'écriture par lequel Samanta Schweblin naît comme « monstre », comme singularité esthétique. L'autrice se réapproprie le regard singulier qui naît de cette expérience d'un mutisme critique et étrange originel pour le performer dans son écriture et l'investir et l'étendre à d'autres problématiques sociales, politiques ou culturelles. En effet, cette frustration qui débouche sur le mutisme fait écho à la problématique ainsi formulée par Elsa Drucaroff : « *Todo es lenguaje (y por eso desolación)* »[565], de la perte de performativité et de signification des signes pendant l'époque de la transition démocratique d'Alfonsín et du ménémisme ayant pour conséquence une perte de confiance dans les mots. L'autrice étend cette réflexion sensible sur la langue lorsqu'elle parle de son expérience d'autrice vivant à l'étranger en Allemagne où le bain linguistique permet une relation intime et intérieure autant qu'une mise à distance critique et créatrice avec la langue maternelle. Dans tous ses romans, l'autrice interroge l'entre-deux qui s'ouvre entre les langues ou les êtres qui tentent de communiquer mais aussi l'entre-deux qui s'ouvre entre le réel et le surnaturel et qui constitue une vision du monde et un processus d'écriture. Il est soit fécond et permet la création comme dans le roman qui fait partie de notre corpus, *Distancia de rescate* (2014) ; soit stérile comme

[563] L'autrice explique son lien entre l'enfance et le langage dans un entretien accordé à la BBC : [https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/10/151026_hay_festival_entrevista_argentina_samanta_schweblin], consulté le 02 février 2019.
[564] FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Folio, 1985 (1re éd. : 1919).
[565] DRUCAROFF Elsa, *op. cit.*, Chapitre 11, p. 416.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

dans certaines nouvelles dans lesquelles il constitue une distance ou une limite infranchissable menant à l'absurde ou au tragique. Dans le roman *Distancia de rescate* Samanta Schweblin prend donc comme point de départ cette dépossession du langage dont est victime la personnage principale, Amanda. En effet, au début de roman, Amanda tente de décrire son état physique : « *Son como gusanos* » (p. 11) et ces « *gusanos* » matérialisent l'absence de mots pour exprimer ce qu'il se passe dans son corps. Amanda est donc captive des limites du langage mais peu à peu, dans le dialogue maïeutique qu'elle construit avec David, un enfant qui connaît « *los gusanos* », elle effectue un mouvement de réappropriation de la langue qui devient agent d'interrogation critique et de devenir. Samanta Schweblin projette ce regard inquiet, critique et déformé sur le langage qui devient, dans son écriture, une voie de réappropriation alternative du rapport au monde et à la perception générant de nouveaux régimes de représentation.

Les autrices de notre corpus matérialisent leur regard et leur subjectivité singulière sur le monde dans la fiction. Les personnages deviennent donc des incarnations d'un processus d'écriture singulier, autrement dit, des auto-figurations ou projections fictives de l'écrivaine dans les corps physiques et textuels de son œuvre[566]. Le corps des monstres féminins en tant que figurations d'un processus de création singulier, deviennent alors un « *lugar de [re]apropiación* » (Femenías, 2007), le lieu d'une généalogie alternative et de la configuration d'un regard et d'un régime de représentation particulier : des espaces de transformation et d'émancipation depuis lesquels se performent et s'autorisent des corps[u]s et des devenirs alternatifs. En ce sens, le passage à l'écriture tient du rite de passage et il n'est pas étonnant en ce sens que les premiers romans des autrices racontent souvent des rites de passage : *Muerta de hambre* de Fernanda García Lao raconte la puberté difficile de María Bernabé ; *Matate amor* d'Ariana Harwicz narre la maternité comme nouvelle expérience ; *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara est aussi le récit du passage à la maternité mais aussi de plusieurs autres rites de passage : celui de l'entrée dans la villa miseria, du premier coup de feu et des premiers morts injustes[567]. Les rites de passage et l'auto-gestation d'un

[566] À propos du « corps de l'œuvre » (concept de Didier Anzieu) et des esthétiques monstrueuses singulières de notre corpus, voir le chapitre 7.

[567] Le premier roman de Mariana Enríquez, *Bajar es lo peor* (1997) raconte l'adolescence et les initiations au monde de la nuit, à l'amour, à la drogue. Au cours de nos lectures de la NNA nous avons aussi remarqué d'autres cas de premiers romans d'autrices racontant des rites de passage, des initiations comme *El niño pez* de Lucía Puenzo (adolescence, viol, maternité) ou *Lulupe María T.* de Tatiana Goranzky (viol et adolescence). Remarquons que ces deux derniers romans inscrivent le viol aux origines de leur littérature dans un geste similaire à la littérature argentine (Viñas) et c'est justement pour en transgresser la marque par l'écriture.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

regard à soi n'est pas seulement métafictionnel – naissance de l'écrivaine dans un passage de l'autrice au personnage –, il est aussi au cœur du processus de construction des personnages au sein des romans.

### 4.2. Rites de passage. Autonomie et auto-gestation comme principes de construction des personnages

Si la littérature argentine se fonde avec l'acte du viol et de la capture du corps des femmes via le personnage de la captive, agir sur son propre corps devient un processus de résistance, de reconquête et de transformation. Alejandra Laera propose une lecture allégorique en envisageant le corps des captives comme métaphore du territoire national[568] au XIX^e^ siècle et Rita Segato envisage le corps des femmes assassinées de Ciudad Juarez à l'époque actuelle comme des corps conquis où s'inscrit la signature de l'assassin. Ainsi, les corps conquis des femmes sont conçus comme surfaces inscrites par les actes et les fictions des nations, des sociétés patriarcales (voir chapitre 1). Si le corps est un territoire violé, conquis, colonisé ; une page ou surface inscrite et marquée, comment en faire une « chambre à soi » (Woolf, 1929)[569] ? Comment réinvestir son propre corps et en devenir souverain·e ? C'est là toute la question des processus d'émancipation tant individuels que collectifs. Agir de diverses manières sur son propre corps, « agir sur sa chair » c'est « affirmer que son corps n'appartient qu'à lui. Lutter contre la dissolution de soi. Devenir actif » (Le Breton, 2003 : 49)[570]. C'est une manière de naître à soi, depuis et par la réappropriation de son propre corps[571]. Agir sur son corps reviendrait donc à affirmer sa souveraineté et son indépendance, et petit à petit à reconfigurer la notion même de corps : d'objet que l'on possède – « avoir un corps » – à sujet de devenir « être un corps ». Si dans un premier temps, il semble que la réappropriation de leurs corps par les personnages de notre corpus passe par une continuité de la métaphore territoriale entre le corps et les femmes envisageant l'agir sur soi comme défense, marquage ou/et extension de son propre territoire (sacrifice, résistance, reconquête et

[568] LAERA Alejandra, « La mujer en el desierto: Esteban Echeverría y las lecturas nacionales del romanticismo francés », *Cuadernos de Literatura* 20.39, 2016, p. 149-164, [http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-39.lmde], consulté le 02 février 2018. Voir chapitre 1.
[569] WOOLF Virginia, *Une chambre à soi*, [1929].
[570] LE BRETON David, *La Peau et la Trace. Sur les blessures de soi*, Paris, Éditions Métailié, 2003. David Le Breton est un anthropologue et sociologue français, professeur à l'université de Strasbourg, spécialisé dans les réflexions sur les représentations et les comportements/mises en jeu du corps et notamment dans les conduites à risques et le passage à l'adolescence.
[571] Soulignons que David Le Breton décrit ces actions d'entame de soi perpétrées justement par des jeunes victimes de viols.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

conquête) dans un processus de mutation/devenir ontologique (dimension individuelle) mais aussi sociale et politique (dimension sociale et politique), les personnages évoluent d'un statut de corps écrits à celui de sujets d'écriture de leur propres corps, jusqu'à devenir sujet d'énonciation de soi où le corps devient langage et écriture de soi et du monde. C'est ce rapport entre acte sur/avec le corps et écriture sur/de soi qui nous intéresse dans cette section. À ce titre, nous envisagerons les mutations de la captive (corps conquis et marqué) à la monstre (corps souverain et énonciateur de soi) dans les romans de notre corpus comme des rites de passage.

### *4.2.1. Les mutations de la captive à la monstre : des rites de passage ?*

Les coupures de peaux et de chairs; les auto-immolations expiatrices et cathartiques; les extensions des limites des corps par l'ingestion de nourriture ou les transplantations; les renversements des représentations par travestissements ; les performances et mises en scènes émancipatrices ; les changements de noms et auto-baptêmes, etc. En quoi peut-on envisager ces mutations des personnages de notre corpus en monstres féminins comme des rites de passage ? Et tout d'abord, qu'est-ce qu'un rite de passage ?

Un rite de passage est un acte (individuel ou collectif) qui met en scène/représente le passage d'un statut ancien à un statut nouveau. Dans la mesure où les mutations des monstres féminins de notre corpus impliquent le corps et l'écriture, elles rejoignent la double dimension matérielle/organique et symbolique des rites de passage : « Tout rite de passage s'identifie à un passage matériel et tout passage matériel s'identifie à la naissance dans sa réalité la plus anatomique » (Van Gennep cité par Belmont, 1986 : 16)[572]. Cette dimension matérielle peut se traduire par des passages organiques dans le corps et la peau, comme dans le cas de personnages féminins de notre corpus, nous le verrons. En effet, la peau étant considérée comme une interface au monde, une surface d'inscription (Anzieu, 1985)[573], c'est là que s'effectue le passage/la mue.

Les personnages des romans de notre corpus expérimentent donc des rites de passage au travers de leurs corps. Si l'enjeu du rite est de permettre de conserver la cohésion et l'ordre social en accompagnant les discontinuités inhérentes à la vie de l'homme (Van Gennep,

[572] BELMONT Nicolas, « La notion du rite de passage », in CENTLIVRES Pierre et HAINARD Jacques, *Les rites de passage aujourd'hui*, *Actes du colloque de Neuchâtel*, Lausanne, Editions l'Age d'Homme, 1986. Arnold Van Gennep (1873-1957) est un ethnologue français spécialisé dans les rites de passage dont les travaux – notamment sur les trois stades du rite – ont été repris et continués par Victor Turner (1920-1983), anthropologue britannique.
[573] À ce sujet, lire : ANZIEU Didier, *Le moi-peau*, Paris, Dunod, 1985.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

1909), il semblerait que dans les romans de notre corpus, les rites de passage permettent au contraire de renverser l'ordre des représentations et de reconfigurer les liens entre le corps des femmes, la nation et la narration vers des devenirs émancipés de l'ordre national et patriarcal. Ainsi, si la plupart des personnages féminins suivent la structure du rite que Van Gennep a mis en évidence, au début du XX^e siècle[574] – les trois stades d'un rite de passage (dont il précise qu'ils sont « autant métaphoriques que matériels ») qu'il définit comme « séquence cérémonielle » : le stade de séparation pendant lequel la personne est séparée du cours ordinaire que suivait sa vie jusque-là ; le stade de marge qui correspond à une phase d'existence marginale ou « liminale » et le stade d'agrégation qui permet à la personne de se réintégrer dans la vie normale avec un nouveau statut –, il semblerait que, dans notre corpus issu de la Nueva Narrativa Argentina, le dernier stade d'« agrégation » ne soit pas à entendre comme réintégration à la norme mais justement comme hybridation qui reconfigure des corporalités et des subjectivités qui étendent, renversent ou sortent de la norme (voir chapitre 6). Les trajectoires des personnages de Gabriela Cabezón Cámara et de Fernanda García Lao suivent assez clairement ces trois stades dialectiques débouchant sur un désordre. En ce sens, nous parlerons, à leur sujet, de romans de dés-apprentissage ou de dé-formation (voir chapitre 7). En revanche, les romans d'Ariana Harwicz et celui de Samanta Schweblin semblent explorer le « stade de marge » ou « stade de liminalité » (Turner, 1990)[575] : autrement dit, ce stade intermédiaire ou « entre-deux » pendant lequel les individus « échappent aux classements sociologiques », sont « morts au monde des vivants », plongés dans une certaine « invisibilité sociale », « à la fois l'un et l'autre », « subissant des épreuves physiques ». Si toutes les autrices de notre corpus se concentrent sur ce stade liminal de l'« entre », bien souvent, leurs personnages débouchent sur de nouvelles formes et corporalités alternatives, alors que chez Harwicz et Schweblin, elles restent suspendues dans l'indécidabilité. Dans *Matate Amor* (Harwicz), par exemple, la protagoniste qui vient de devenir mère est prise dans un mouvement compulsif qui répète inlassablement la coupure mais ne l'actualise jamais. Elle coupe et s'enfuit pour revenir et recommencer sans cesse. Dans *Distancia de rescate*, Amanda ne saisit pas les mutations de son corps et est plongée dans un état second, dans une dépossession suspendue d'elle-même, mise à l'écart dans un lit d'hôpital, perdue dans les limbes et le déni de l'exploitation agrotoxique de la campagne argentine. Elle tente de saisir

[574] VAN GENNEP Arnold, *Les rites de passage,* Paris, E. Nourry, 1981 (1re éd. : 1909).
[575] TURNER Victor, *Le processus rituel : structure et contrestructure*, Paris, PUF, Cahiers du Cirp, 1990.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

ce qui lui arrive pour revenir à soi mais reste suspendue dans un dialogue qui peine à s'actualiser.

C'est là un autre lien qui s'établit dans le rite de passage entre le corps et le symbolique, entre la chair et les mots : en effet, le rite de passage comme acte sur le corps, peut se substituer à l'absence de mot pour dire ou se représenter une mutation de soi. Les personnages féminins de notre corpus expérimentent dans un premier temps des situations de dépossession de soi : dépossession de son corps comme dans la situation paradigmatique de *Beya. Le viste la cara a dios* (GCC) où la jeune fille est arrachée à elle-même dans l'enfer d'un bordel clandestin ; ou bien d'Amanda contaminée – comme la terre – par les agrotoxiques invisibles dans *Distancia de rescate* (SS) ; ou encore des captives de *Nación Vacuna* (FGL) sélectionnées et soumises à l'obligation patriotique d'embarquer pour les îles Malvinas où elles assureront leur mission eugéniste de repeuplement de ce territoire dévasté. Ces captives sont ainsi dépossédées de leurs propres corps mais aussi de leur représentation car c'est le discours officiel qui les régit de la même façon que dans *La Piel dura* ou *Fuera de la jaula* (FGL), les femmes sont enfermées dans les représentations d'hommes – le metteur en scène et le mari despotiques – qui les façonnent à l'image de leurs fantasmes ou de leurs visions intérieures. Dans ces cas de capture des corps, des voix et des représentations, le dernier bastion de souveraineté reste la chair et le corps (Segato, 2013)[576] et les actes auto-infligés sur la chair et le corps deviennent des langages qui se substituent à l'indicible ou l'irreprésentable. En ce sens, l'acte sur le corps comme rite de passage est alors une écriture intime qui se substitue à la marque ou à la signature du pouvoir (patriarcal). Ainsi, le rite de passage est une écriture tout comme l'écriture est un rite de passage. C'est dans ce syllogisme que se jouent les liens entre les mutations de la narration (voir chapitre 5) et les mutations de la nation (voir chapitre 6) car en effet, selon Bourdieu, rappelons-le, le rite consiste à « agir sur le réel en agissant sur la représentation du réel » (Bourdieu, 1982)[577]. Le rite de passage réunit acte et langage et en cela correspond à une certaine définition de la littérature qui intervient sur le réel en agissant sur sa représentation ou sur le langage. L'écriture, comme intervention sur le réel, peut être perçue comme rite de passage puisqu'en agissant sur les représentations elle agit sur le réel social, discursif, personnel, sur les subjectivités. En ce sens, les mutations des personnages des romans de notre corpus prendraient la dimension

[576] SEGATO Rita Laura, *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*, Buenos Aires,Tinta limón, 2013.
[577] BOURDIEU Pierre, « Les rites comme actes d'institution », *Actes de la recherche en sciences sociales*, *43*(1), 1982, p. 58-63.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

métaphorique d'un rite de passage collectif annonçant (*monere*) un nouveau corps social et un nouveau corpus littéraire transféminins. Cependant, contrairement à l'idée selon laquelle le rite de passage sert à, comme le dit Turner à la suite de Van Gennep, mettre l'individu « au moule », à « le rendre identique aux membres de la communauté » (Turner, 1990)[578], ces rites, en ce qu'ils mettent en crise des représentations sociales et canoniques – comme celle de la captive – s'assimilent plutôt aux « rites de refus » ou « rites d'inversion » :

> Les rites de passage sont l'occasion d'une transformation de celui qui passe d'un seuil à l'autre, mais lorsque le passage lui-même est en question, c'est qu'il y a une crise des représentations collectives ; leur refus ou leur négation même, n'échappe pas à la ritualisation qui produit de nouveaux actes symboliques, de nouveaux emblèmes à la place de ceux qui ont perdu leur sens ou leur efficacité. Les rites d'opposition marquent le choix de trajectoires différentes ou soulignent la rébellion face à l'ordre. Ils se rencontrent aussi dans les communautés marginales qui se définissent par rapport à et contre les mythes sous-tendant les rites de passage orthodoxes. Ils s'expriment à l'occasion par un « code » emblématique confortant l'appartenance au groupe et mettant en scène son identité et son crédo, bref fonctionnant comme des rites à la place d'autres rites (Centlivres, 1986 : 199/200).

Le passage de la captive à la monstre est bien un rite de refus au sens où l'entend Centlivres car la figuration même de la Monstre incarne la dimension transgressive du passage en renversant le régime de représentation du passif à l'actif, et si « on ne naît pas femme, on le devient » (de Beauvoir, 1949)[579], les romans de notre corpus substituent aux différents rites de passage de la jeune fille à la captive institués dans la littérature canonique des fondations des rites alternatifs de passage à un devenir autonome et féminin/trans qui fait écho aux mutations transféministes de la société argentine contemporaine. Soulignons d'ailleurs que plusieurs personnages de notre corpus sont des adolescent·es, notamment chez Ariana Harwicz et Mariana Enríquez – la protagoniste de *La débil mental* vampirisée par sa mère qui tente de couper pour devenir orpheline, le pré-ado de *Precoz* qui échappe sans arrêt à sa mère qui le poursuit désespérément (AH); les « *chicos que vuelven* » dont la société s'entête à nier le retour (ME). À ces personnages vient s'ajouter l'adolescente qui renverse le mythe canonique du Martín Fierro : la China Josefina Star Iron de Gabriela Cabezón Cámara, jeune fille qui s'émancipe du corp[u]s national et part à l'aventure à la découverte de son corps, de son désir et de ses devenirs. Si l'adolescence est la grande période de passage et de mutations, et si ce sont *les pibes* qui, nous l'avons vu dans le chapitre précédent, conduisent la révolution subjective et sociale transféministe actuelle, il y aurait, dans la Nueva Narrativa

[578] Turner Victor, *Le processus rituel : structure et contrestructure*, Paris, PUF. Cahiers du Cirp, 1990.
[579] De Beauvoir Simone, *Le deuxième sexe, tome 1*, Paris, Gallimard, 1949, p. 285-286.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Argentina, comme un air d'adolescence en rupture et en reconfiguration des corp[u]s canoniques qui annonce des corporalités et subjectivités nouvelles construites de manière autonome. Nous allons à présent voir comment se réalisent ces rites de passage – d'auto-gestation de soi – dans les romans de notre corpus.

### *4.2.2. Rites de passage des monstres transféminins : vers un corps à soi*

#### a. Un corps à soi : marquer son corps pour se saisir

Les *incipit* des romans de notre corpus présentent des personnages féminins en crise d'identité – perte de sensation de soi, perte de contrôle, conflits, etc. –, ayant recours à des actes sur leurs corps : la boulimie – Maria Bernabé dans le roman *Muerta de hamb*re (FGL) est une jeune fille obèse se sentant délaissée qui dévore pour affirmer son existence – ; l'automutilation – la personnage de *Matate amor* (AH), par exemple, dont la vie prend un tournant qui la dépasse (exil en France, à la campagne, devenir mère et famille) se coupe en mille morceaux en fonçant dans la baie vitrée pour sortir de chez elle et fuir dans la forêt – ; l'auto-immolation – Gabi s'auto-immole pour résister à l'expulsion d'un squat d'artiste dans *Romance de la negra rubia* (GGC), les « *Mujeres ardientes* » font de même dans « Las cosas que perdimos en el fuego » (ME) pour lutter contre les féminicides et se réapproprier leurs corps. Ces quelques exemples d'actes auto-infligés sur le corps traduisent, selon David Le Breton, un besoin de réappropriation et de maîtrise du corps : « L'altération corporelle est une redéfinition de soi dans une situation pénible » ; « L'acharnement à marquer son corps traduit aussi la prise de possession symbolique radicale de soi » (Le Breton, 2003 : 37, 64)[580]. Redéfinition, réappropriation, les actes portés sur son corps par une personne sont des « chirurgie[s] du sens » accompagnant le processus d'auto-gestation d'un corps à soi.

> Pour tout homme [et femme], son corps est le visage de ce qu'il est. Quiconque ne se reconnaît pas dans son existence peut agir sur sa peau pour la ciseler autrement. Le corps est une matière d'identité. Agir sur lui revient à modifier l'angle de la relation au monde. Tailler dans la chair, c'est tailler une image de soi enfin acceptable en en remaniant la forme. La profondeur de la peau est inépuisable à la fabrique d'identité (Le breton, 2003 : 24)[581]

[580] LE BRETON David, *La peau et la trace, Sur les blessures de soi*, Paris, Métailié, 2003 ; voir aussi les articles de POMMEREAU X., « Les violences cutanées auto-infligées à l'adolescence », *Enfances & psy*, n° 3, 2006, p. 58-71 ; LE BRETON David, « Les scarifications comme actes de passage », *L'information psychiatrique*, n° 82, 2006, p. 475-480.
[581] *Ibid.*, p. 24.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Nous avons vu dans le deuxième chapitre de ce travail que dans le mouvement social transféministe actuel beaucoup de femmes utilisent leurs corps comme surface d'inscription sur lequel elles gravent leurs revendications comme affirmation d'une réappropriation. Ce processus de marquage et d'action sur son propre corps est récurrent dans les œuvres de notre corpus. Dans chaque cas, elle accomplit une « chirurgie du sens » particulière. Dans *Matate amor* d'Ariana Harwicz, la personnage est toujours accompagnée de cet instrument d'« autochirurgie » (Favazza, 1987 : 195)[582] qu'est le couteau ou l'arme tranchante. Le début du roman s'ouvre sur la description de cette femme qui, cachée dans les herbes hautes, regarde de loin son fils et son mari qui jouent dans la piscine, un couteau à la main. Il est tenu, imaginaire, comme pulsion destructrice dirigée contre elle face à ce tableau familial qui l'envahit et menace le sentiment de soi. Cette pulsion autodestructrice se manifeste de nouveau au milieu du roman lorsque, acculée par l'interrogatoire de son mari jaloux à propos de son amant, elle se jette dans la baie vitrée de la maison et part en courant se réfugier dans la forêt, le corps coupé. Couper est une façon de survivre et de se relier à son désir. Les couteaux et coupures adviennent dans les moments où le degré d'enfermement (social/amoureux/maternel/spatial) excède la personnage : « *Con una mano sostengo a mi nene, con la otra un raspador. Con una mano preparo la comida, con la otra me apuñalo* » (p. 38). Que le couteau soit réel ou rêvé, ce qui semble important pour elle c'est la possibilité de sortir ou de fuir à tout moment : « *Yo necesito ver un arma* » (p. 34). La coupure de soi est donc une pulsion à la fois érotique et thanatique qui vise à sortir d'un moi unique ainsi que des rôles sociaux codifiés pour se saisir dans un corps « kaléidoscopique » qui célèbre la multiplicité et la fluidité d'un moi libéré des emprises sociales et familiales.

> Hace días que me tienen curándome los tajos. No me puedo ver entera, pero tengo en los omoplatos, en el pecho, en la panza, en el cuello, por todas partes. Son tajitos no más […]. Me alumbran sobre la camilla y me sacan vidriecitos, hojillas y esquirlas. Me sacan del cuerpo cristales, espejitos, petalillos, fetas de vidrios (p. 44).
> Nos mutilamos y me veo reflejada en partes desiguales como un caleidoscopio. Mi boca abierta son varias bocas (p.57).

Étendre ou bien annuler les limites de son propre corps c'est aussi ce qui se joue dans *Muerta de hambre* de Fernanda García Lao roman dans lequel la narratrice, Maria Barnabé

[582] FAVAZZA A. R. et FAVAZZA B., *Bodies under siege: Self-mutilation in Culture and Psychiatry*, Johns Hopkins University Press, 1987, p. 195.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

engloutit de façon boulimique pour se révolter contre l'indifférence et hurler son existence par l'explosion de soi.

> Tengo la boca llena de hambre. Sin embargo, mi cuerpo está demasiado pesado para seguir engullendo. He aumentado varios kilos en los últimos días. No soporto lo nítido de mi existencia: mis rollos se confunden con el sillón donde estoy encajada.
> La señora que ayudaba se fue hace miles de postres. Ahora pido todo por teléfono. Creo que soy el primer caso, en esta ciudad de esqueletos vengativos, que se ha fijado un objetivo tan grasiento. Quiero estallar.
> Mi cuerpo es mi discurso. Espero que alguien me entienda (p. 19-20)

Enfin l'acte sur le corps prend, dans *Romance de la negra rubia* de Gabriela Cabezón Cámara, une dimension collective lorsque Gabi s'immole pour protester contre l'expulsion policière du squat d'artistes où elle se trouve. L'immolation devient sacrifice et l'érige en martyre de la communauté d'artistes. Sa peau brûlée est l'inscription de son passage à la dimension collective et communautaire, ainsi que l'acte fondateur de cette communauté. En ce sens, elle est une « chirurgie du sens ».

> La trace corporelle, avec la douleur qui l'enracine, accompagne la mutation ontologique, le passage d'un univers social à un autre, bouleversant l'ancien rapport au monde. La cicatrice, qui possède une signification précise pour la culture concernée, traduit dans la peau l'immersion au sein d'un groupe. Le corps n'appartient pas au jeune, il n'est que le membre du corps collectif (Le Breton, 2003 : 40)[583].

Ce passage d'être écrite ou marquée « par » le pouvoir à prendre le pouvoir de s'écrire soi-même est une mutation fondamentale du rapport entre le corps et le pouvoir : Gabi inverse le sens de l'énonciation et de la représentation du corps des femmes en en devenant le sujet. Elle devient l'écrivaine de son propre corps et c'est cette inversion d'autorité qu'elle exhibe à la Biennale de Venise dans l'Installation « Sacrifice » où elle montre ses cicatrices. Agir sur son propre corps ou bien sur sa peau est une façon de se réapproprier, de libérer et de revendiquer un corps – individuel ou collectif – à soi. L'acte sur soi paradigmatique des mutations de la na[rra]tion dans les textes de notre corpus est celui que s'infligent les « *Mujeres ardientes* » de la nouvelle « Las cosas que perdimos en el fuego » de Mariana Enríquez pour protester contre les assassinats de femmes par brûlures à l'acide souvent perpétrés par leurs maris et qu'elles comparent aux bûchers des sorcières de l'Inquisition. Les « *Mujeres ardientes* » forment un collectif de femmes qui organisent leurs propres

[583] LE BRETON David, *op. cit.*, p. 40.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

immolations au travers desquelles elles rendent public (*mostrare*) un phénomène qui se passe souvent dans la sphère du privé ou nié par un État souvent complice et par lesquelles elles se réapproprient leur corps ainsi qu'un destin et un agir collectif (*monere*) : « *Las quemas las hacen los hombres, chiquita. Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices* » (p. 192). Comme Gabi, les « *Mujeres ardientes* » inversent le sens de l'énonciation du corps des femmes – elles *se* montrent – et en cela annoncent la réappropriation d'un agir politique et esthétique. Les monstres transféminins sont donc ces corporalités qui deviennent écriture et réinvestissent leur puissance de s'écrire et de s'agir à travers la chair.

b. Mise en scène de soi : se montrer/se représenter

L'auto-gestation passe aussi par le processus de mise en scène de soi. Par la performance ou le jeu d'actrice, les personnages opèrent une mise à distance critique et performative que permet la représentation. La mise en scène de soi permet ainsi de saisir la propre altérité constitutive d'un corps à soi. Dans tous les romans de Gabriela Cabezón Cámara les personnages féminins se mettent en scène : le corps brûlé de Gabi devient une installation d'art contemporain exposée à la Biennale de Venise dans *Romance de la negra rubia* ; le couple lesbien Cleo et Quïty rescapé de l'expulsion meurtrière du bidonville de Cleo écrivent un opéra-cumbia sur cet épisode tragique de leur vie qui les rend célèbres ; Beya performe son rôle de prostituée en se déguisant en Kill Bill avec un uniforme sadomaso pour se libérer de son maquereau. Dans les trois cas, la mise en scène de soi permet de représenter de façon critique et performative le statut de victime ou de dominée. Le corps de la victime qui se met en scène, par l'acte de se mettre en scène, n'est plus l'objet d'une énonciation ou d'un pouvoir. Il devient le sujet d'une auto-énonciation et d'une autoreprésentation et, de ce fait, transforme son statut ontologique vers la réappropriation d'un corps à soi. C'est bien ce passage de la victime à l'*empoderada* qui se joue tant dans la littérature actuelle que dans la rue/la société.

La mise en scène de soi est aussi un processus récurrent dans les romans de Fernanda García Lao dans lesquels les personnages féminins sont souvent investis d'un rôle d'actrice. Cependant c'est un procédé inverse qui se joue chez cette autrice : les personnages d'actrices ne sont pas les sujets d'une énonciation de soi ; mais bien les objets de l'énonciation d'un autre, extérieur, qui exerce une domination. Ainsi l'actrice Violeta souffre des injonctions de son metteur en scène à être en phase avec son personnage ; Aurora est actrice malgré elle sous



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

les ordres de son mari qui veut qu'elle joue les apparences de son actrice fétiche ; María Bernabé se met en scène sur le podium des concours de beauté pour enfants « proéminents » subissant les critères extérieurs du jury.

Gabriela Cabezón Cámara et Fernanda García Lao mettent au jour deux enjeux de la mise en scène de soi : mise en scène comme aliénation de soi comme l'objet d'une représentation extérieure ; mise en scène comme affirmation de soi où « je est un autre » sujet d'une autoreprésentation de soi. Dans les deux cas, le processus de mise en scène de soi permet une réappropriation de la représentation : réappropriation critique, réappropriation performative. Ce passage d'« être montrée, exhibée » des personnages féminins des romans de Fernanda García Lao à « se monstrer, s'exhiber » des personnages *queer* de Gabriela Cabezón Cámara, marque un changement de paradigme dans le régime de représentation qui fait écho aux mutations transféministes sociétales[584].

c. Auto-specularité : se voir se voir : « Je est un monstre »

1) La maladie : « je souffre donc je suis »[585]

« *Me vi* » (*Las aventuras de la China Iron*, p. 21) : ce sont les premiers mots de la jeune china qui, après des années de captivité auprès de son mari, dit « se voir » pour la première fois dans le reflet d'un lac où elle se regarde dans les premiers instants qu'elle vit auprès de Liz l'anglaise qu'elle vient de rencontrer et avec qui elle sort de son hameau et prend la route après que son mari Martín Fierro ait été mobilisé pour la guerre contre les indiens à la frontière. Se voir est donc un premier pas vers l'autonomie. Au-delà de la mise en scène de soi, la réappropriation d'un corps à soi passe par des processus que nous appellerons d'« auto-spécularité ». Nous entendons par là des processus par lesquels les personnages féminins tentent de se saisir malgré ou par le détachement ou la torsion de soi qui leur permet paradoxalement de pouvoir « se voir se voir » autrement dit d'être conscient de soi, de ce qui agit en soi et de ce qui agit par soi. C'est là la fonction spéculaire du monstre et l'éducation au

[584] Nous développerons la dimension performative, transformatrice et émancipatrice de la « mise en scène de soi » dans le chapitre 9. Dans ce chapitre, il s'agissait simplement de montrer comment la « mise en scène de soi » est un moyen de réappropriation et d'auto-gestation d'une représentation de soi/d'un corps à soi, première étape avant l'émancipation.

[585] Voir ANZIEU Didier, *Le moi-peau*, [http://psycha.ru/fr/anzieu/1985/moi_peau20.html], consulté le 27 décembre 2017 : « À la limite s'infliger à soi-même une enveloppe réelle de souffrance est une tentative de restituer la fonction de peau contenante non exercée par la mère ou l'entourage, ce que nous allons voir également : je souffre donc je suis ».



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

regard des choses et au regard de soi que Liz transmet à la jeune china fait partie d'une voie d'acquisition de l'autonomie qui est la base d'une émancipation. En cela, les personnages de notre corpus expérimentent des « stades du miroir » post-*cautiverio* où chacune se rend compte qu'elle ne s'était jamais vue, ou seulement à travers le regard, la représentation, la littérature d'un « autre » patriarcal et canonique qui la dépossède d'elle-même.

La maladie est l'un de ces processus qui génèrent une étrangeté ou altérité à soi permettant ainsi une prise de conscience de soi. L'autre (en soi) devient un miroir pour soi. *Distancia de rescate* s'ouvre sur une sensation qu'Amanda énonce sans en connaître la cause : « *Son como gusanos* » (p. 11). Cette cause inconnue génère une sensation de dépossession de soi. En effet, Amanda, intoxiquée par les agrotoxiques, subit dans son corps les conséquences d'une réalité qu'elle ignore. Elle vient de Buenos Aires pour passer des vacances avec sa fille à la campagne qu'elle idéalise. Cette idéalisation est le produit d'une ignorance des réalités économiques et politiques de ces zones rurales de cultures intensives de soja contaminées par les agrotoxiques. L'ignorance et l'invisibilité de la contamination insidieuse de cette campagne argentine crée une disjonction essentielle entre la cause et l'effet (Amanda se limite à sentir et voir les symptômes), entre le signifié et le signifiant (Amanda cite et voit les causes sans les mettre en relation avec le signifié), entre le corps et la perception du corps (Amanda parle depuis les symptômes qui affleurent sans comprendre d'où ils viennent). Dans toutes les relations dans lesquelles Amanda est impliquée, il y a une partie invisible, un trou perceptif. Le récit d'Amanda se déroule à l'aveugle. C'est le récit d'une dépossession de soi. David, le jeune garçon qui connaît les causes de cette intoxication parce qu'il vit dans cette région de cultures intensives de soja et parce qu'il a subi dans son propre corps l'intoxication des agrotoxiques, l'exhorte à une reconquête de l'invisible et de son corps créant de cette manière une relation spéculaire de l'ordre d'un dialogue maïeutique ou analytique. Dans un premier temps, Amanda raconte l'évolution des sensations depuis les symptômes en méconnaissant la généalogie de ces derniers: « *Siento algo extraño en las manos, David* » (p. 73) ; « *Nina se mira las manos. – Me pican mucho, mami – dice – me arden* » (p. 79) ; « *tengo el cuerpo quieto y adormecido* » (p. 83) ; « *Me duele mucho el cuerpo, adentro. – Es la fiebre* » (p. 89) ; « *una nausea me obliga a inclinarme* » (p. 92) ; « *tengo una jaqueca feroz* » (p. 93) ; « *Me pica mucho el cuerpo* » (p. 106). La disjonction entre la représentation d'Amanda et le réel est telle qu'elle cite le soja à plusieurs reprises – « *cerca, la brisa mueve la soja con un sonido suave y efervescente, como si la acariciara* » (p. 83), « *la soja se inclina ahora hacia nosotras* » (p. 84) – sans se rendre compte qu'il est à l'origine des vers et que sa caresse est mortelle. Elle utilise même le mot « *intoxicación* » mais ne le relie jamais avec le récit que



Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.
Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin

Carla lui fait de l'intoxication de son fils David, ni avec la petite fille qu'elle croise au début de son séjour, « *que tiene una de las piernas muy corta [...] y una frente enorme que ocupa más de la mitad de la cabeza* » (p. 42), ni avec la peur que lui confie Carla au moment de la naissance de David, « *me angustié muchísimo. Estaba convencida de que le faltaba un dedo* » (p. 16), ni avec les symptômes de la femme de « *la casa verde* », une sorcière sur qui les habitants comptent lorsqu'il n'y a plus de solutions, « *cura el dolor de cabeza, las náuseas, las ulceras en la piel y los vómitos con sangre. Si llegan a tiempo, detiene los abortos espontáneos* » (p. 23), et, plus proche du présent de la narration, elle ne le relie pas avec les enfants qui partagent la salle de l'hôpital où elle se trouve avec sa fille : « *son chicos extraños. Son, no sé, arde mucho. Chicos con deformaciones. No tienen pestañas, ni cejas, la piel es colorada, muy colorada, y escamosa también* » (p. 108). Elle attribue même les causes de son malaise à une insolation, dans un premier temps. Cette absence de relation entre « *la sensación de que tengo algo metido adentro* » et les autres, Carla, David et l'extérieur qui l'entoure, maintient Amanda dans la dépossession de soi, l'empêche de mesurer le danger et précipite son destin vers le tragique. *Distancia de rescate* met au jour deux enjeux : la dépossession de soi par l'ignorance et l'invisibilité des causes socio-politiques et économiques (le corps qui se donne dans ses symptômes) ; la nécessité d'une médiation, d'une altérité, dans la reconquête d'un corps à soi. En effet, c'est par le dialogue spéculaire avec David, cet alter-ego, qu'Amanda fait retour sur elle-même, sur ce qui se trame dans son corps, et qu'elle effectue une reconquête de soi. Ainsi, l'intoxication crée donc une disjonction entre la personnage et son corps et c'est dans la reconquête de cette distance à soi par un dispositif d'auto-spécularité que se joue l'auto-gestation de soi[586]. La scission de soi est, dans ce cas, un mal nécessaire pour se saisir et se construire. Rappelons cette définition du monstre de César Aira qui prend ici tout son sens : « *El pensamiento que quiere pensarse, la conciencia que quiere ser conciencia de sí misma, debe hacer una torsión en la que pierde una parte de su visibilidad. [...] Así mutilada, con un fragmento en sombras, la conciencia se presenta como un monstruo. Es el monstruo* » (Aira, 1993 : 58)[587]. La maladie devient ainsi un dispositif d'auto-spécularité qui, paradoxalement, permet de se saisir dans l'étrangeté à soi qu'elle impose. C'est ce paradoxe que décrit Jean-Luc Nancy dans son essai *El intruso* (2006)[588] où il évoque sa transplantation cardiaque : « *Hasta aquí el corazón era extraño a*

[586] À propos de cette analyse de *Distancia de rescate*, voir AUDRAN Marie, « Contaminados y escritura contaminada: *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin », *Cuerpos abyectos*, Leiden, Almenara Press, 2019.
[587] AIRA, César, « Arlt », *Paradoxa*, n° 7, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993 ; p. 63.
[588] NANCY Jean-Luc, « El intruso », *Nombres: Revista de Filosofía*, 2006, p. 129-141.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

*fuerza de no ser ni siquiera sensible, ni siquiera presente. De ahora en más falta, y esta extrañeza me devuelve a mí mismo. "Yo" soy, porque estoy enfermo. ("Enfermo" no es el término exacto; tampoco infectado, es herrumbrado, rígido, bloqueado.)* » (Nancy, 2006 : 132). Comme chez Amanda dont le corps contaminé lui semble infesté de vers et comme chez Violeta, dans *La piel dura* (FGL), qui subit une amputation puis la transplantation d'une main « compatible », ces « intrus » génèrent chez leurs hôtes un processus paradoxale d'étrangeté à soi et de retour profond à soi qui permet de se saisir en acte, comme Jean-Luc Nancy à travers sa transplantation du cœur, elles deviennent des « monstres » dotés de la faculté ontologiquement impossible de « se voir se voir » qui interroge et dépasse les limites entre le visible et l'invisible, le propre et l'intrus, l'un et l'autre, le mort et le vivant :

> En un mismo movimiento el "yo" más absolutamente propio se aleja a una distancia infinita (¿A dónde va? ¿En qué punto huidizo se podría proferir aunque eso sería mi cuerpo?) y se hunde en una intimidad más profunda que cualquier interioridad (el nicho inexpugnable que yo nombre "yo", pero que sé que está tan absorto como un pecho abierto sobre un vacío o como el deslizamiento en la inconsciencia morfínica del dolor y el miedo mezclados en el abandono). *Corpus meum e interior intimo meo*, los dos juntos para decir muy exactamente, en una configuración completa de la muerte de dios, que la verdad del sujeto es su exterioridad y su exceso: su exposición infinita. El intruso me expone excesivamente. Me extrae, me exporta, me expropia. Soy la enfermedad y la medicina, soy células cancerosas y el órgano trasplantado, soy los agentes inmuno-depresores y sus paliativos, soy el extremo de los hilos de hierro que sostienen mi esternón y soy ese sitio de inyección constantemente cocido bajo mi clavícula, así como ya estaba antes, además esos tornillos en mi cadera y esta placa en mi ingle. Me convierto en algo parecido a un androide de ciencia ficción, o en un muerto-vivo, como dice un día mi hijo pequeño […]. El intruso no es otro que yo mismo y el hombre mismo. No es otro que el mismo que no termina nunca de alterarse, agudizado y agotado a la vez, desnudado y sobrecargado, intruso en el mundo como en sí mismo, inquietante embestida del intruso, conatus de una infinidad entumecedora (Nancy, 2006 : 139-140).

La maladie vient bouleverser le cours « normal » de la vie – « la mascarade de la normalité » (Woolf, 2007)[589] – et provoque une torsion qui permet de changer de perspective et de « se voir » autrement, substituant à la raison et au sens, le corps et les sens : « Lorsque nous sommes malades, les mots semblent doués d'une qualité mystique. Notre compréhension excède la signification littérale […]. Lorsque nous sommes en bonne santé, la signification l'emporte sur le son. L'intelligence agit en maître vis-à-vis des sens » (*Ibid.* : 49-50). Virginia Woolf donne à la maladie une place essentielle dans son rapport à l'écriture et à la création pour son pouvoir de torsion du réel – qui met « hors de soi », et « hors-la-loi » – qui permet paradoxalement de le saisir et de se saisir : « il nous semble soudain pour le moins étonnant

[589] WOOLF Viriginia, *De la maladie*, Paris, Payot et Rivages, 2007 (1ère ed. 1926).



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

que la maladie ne figure pas à côté de l'amour, de la lutte et de la jalousie parmi les thèmes majeurs de la littérature. Il devrait exister, nous disons-nous, des romans consacrés à la typhoïde, des odes à la pneumonie et des poèmes lyriques à la rage des dents. Or il n'en est rien » (*Ibid.* : 24). Cette resignification positive au-delà de la pathologie (Woolf, 1926 ; Canguilhem, 1966 ; Deleuze et Guattari, 1970 ; Sontag, 1978 ; Link, 2005)[590] traverse la littérature contemporaine en déplaçant donc la maladie d'un statut discursif et institutionnel (pathologie) à une condition matérielle dont les intensités, les variations, les métamorphoses, peuvent avoir une fonction spéculaire sur soi (monstration) et dès lors, constituent une puissance dissidente et critique de résistance et de transformation. Au-delà du roman de Samanta Schweblin, de *La Piel dura* de Fernanda García Lao qui figure dans notre corpus, d'autres œuvres d'autrices de la NNA procèdent à une réappropriation et resignification de la maladie : Sylvia Molloy, par exemple, articule une poétisation de l'oubli en explorant les « désarticulations » que génèrent chez l'amie de sa narratrice l'Alzheimer (2005)[591] ; Marta Dillon resignifie et poétise le VIH à travers l'écriture dans *Vivir con virus. Relatos de la vida cotidiana* (2016)[592] ; Gabriela Liffshitz procède, quant à elle, à une tentative littéraire et photographique de "recuperar mi geografía corporal" (2000)[593] à partir de sa corporalité transformée par le cancer du sein qui la conduit à subir une mastectomie.

Adopter une perspective radicale de distance à soi – anachronique, monstrueuse, malade, automutilée, posthume – permet de *se* contempler, de *se* saisir en acte et de cette manière de se réapproprier et de reconstruire un corps à soi. En ce sens, le dispositif radical de scission de soi est la mort. Si, comme le disait César Aira, « *para crearse como mito, el escritor debe morir* » (Aira, 1993 : 60)[594], la perspective posthume comme moyen d'auto-gestation de soi est présente dans le roman *Fuera de la jaula* de Fernanda García Lao. Le roman s'ouvre sur la mort d'Aurora, présentée comme la femme d'un colonel despotique à la retraite et mère d'une famille de dégénérés. Par la distance et la liberté que lui confère sa

[590] WOOLF Viriginia, *Ibid.* ; CANGUILHEM Georges, *Le normal et le pathologique*, Paris, PUF, 1966 ; DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *L'anti-oedipe*, Paris, Minuit, 1972 et *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980 (à propos du CsO) ; SONTAG Susan, *La maladie comme métaphore, le sida et ses métaphores,* Paris, Christian Bourgois, 2005 (1ère ed. 1978) ; LINK Daniel, *Clases, Literatura y Disidencia*, Buenos Aires, Norma, 2005 (chapitre : « monstres »).
[591] MOLLOY Sylvia, *Desarticulaciones*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.
[592] DILLON Marta, *Vivir con virus. Relatos de la vida cotidiana*, La Plata, EDULP, 2016 (édition des chroniques : 2004). À ce sujet, Marta DILLON est une autrice de la NNA que nous aurions pu inclure dans notre corpus de thèse en ce qu'elle fait un travail de réappropriation, de poétisation et de resignification de la matérialité corporelle des deux corps stigmatisés : celui atteint du VIH (dans le livre cité ci-dessus) et le corps « disparu » pendant la dictature militaire qui « apparaît » depuis ses os (*Aparecida*, Buenos Aires, Sudamericana, 2015). Marta Dillon est aussi une activiste féministe à l'origine du mouvement NiUnaMenos.
[593] LIFFSHITZ Gabriela, *Recursos humanos*, 2000; *Efectos colaterales*, 2003.
[594] AIRA, *op. cit.*, 1993, p. 60.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

propre mort, Aurora peut observer le fonctionnement de sa famille et faire un retour critique sur sa place en son sein. De cette façon, sa mort la met littéralement « *fuera de la jaula* » : hors des lois « normales » du réel, hors de sa famille, hors d'elle-même :

> Virginal estado mío. Al desconcierto inicial le ha seguido una especie de súper objetividad alucinada. Al estar privada de cuerpo, soy conciencia pura. No hay filtro para mí. Me siento liberada de la culpa, del amor, de mis dolores de espalda. Me detengo a sentir cualquier cosa. Estoy a un costado de la realidad y es tan dulce no participar, ser testigo (p. 33).

La substance active du monstre réside dans le « voir » : *mostrare*. C'est donc dans ce « se voir se voir » que surgit le monstre qui déclare « je *est* un monstre » : je suis l'autre que je vois sans l'étrangeté et l'extériorité duquel je ne pourrais me voir. Si la maladie et toutes les altérations de la « mascarade de la normalité » (la passion, la jalousie, la « folie », la mort, etc.) permettent ce « voir » qui génère la réappropriation d'un corps à soi chez les personnages de notre corpus, en envisageant les corps des personnages comme des contre-métaphores du corps national, nous mesurons les enjeux de l'incorporation de l'altérité dans la construction d'un corps social conscient de soi et nous voyons donc comment les autrices de notre corpus reconfigurent une conception du corps inclusive qui célèbre l'hybridité[595].

2) Le songe : « je me vois en rêve »

Cette autre que je suis peut être découvert dans le sommeil, dans le rêve. Dans *Le viste la cara a dios* de Gabriela Cabezón Cámara, Beya se voit en rêve faisant du songe et du sommeil des espaces de résistance et de survie. En effet, la jeune fille captée et capturée par un réseau de traite sexuelle, domestiquée avant d'être prostituée de force, est aliénée par un regard qui conditionne ses gestes, ses attitudes, ses émotions. Beya est une femme prise dans un régime de représentation porno-colonisateur qui exhibe et réifie son corps ou bien des parties de son corps. La nouvelle est une commande de la maison d'édition SigueLeyendo (e-book) qui propose à des auteur·rices d'inventer des versions décalées et subversives de contes traditionnels pour la collection « Colección de bichos. Clásicos infantiles para adultos ». Gabriela Cabezón Cámara reprend à son compte le conte de la Belle au bois dormant et déplace le régime scopique : de l'extérieur – être vue – à l'intérieur – se voir depuis l'intérieur –, du regard extérieur réifiant au regard propre résistant. Ce regard propre se

[595] Voir chapitre 6.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

développe à travers un régime de représentation somatique autrement dit : un « se voir » qui est le développement d'une prise de conscience de fonctions et de sensations exclues ou tues par le conditionnement (Hanna, 1989)[596]. Le corps endormi (*el sueño del cuerpo*) de la belle au bois dormant – passif, inerte, statique – en attente du regard et du baiser d'un prince qui le réveille devient le corps rêvé (*el cuerpo soñado*) de Beya – actif, alerte, extatique – en « ascèse martiale » (Dorlin, 2017 : 15)[597], autrement dit en voie de réappropriation somatique et d'*empoderamiento*. Si l'esclave sexuelle a l'impression d'être à côté d'elle-même, à côté de son propre corps, dans le rêve, elle revient à elle et sa position de fœtus est moins une prostration qu'un développement somatique de la concentration de ses forces.

> No tiene nunca un final sino descansos escasos que usás para auto-ovillarte y cantar tus oraciones como mantras, las elegiste por algo pero ya no importa más que el ritmo que les ponés, como de canción de cuna cantada por un bebé que se duerme solo. El ovillo, que es la posición fetal, es la postura adecuada para los deshilachados: se toma cada hilo de ser y se junta con los otros: por eso se ovillan las putas y se acurrucan los chicos después de que les pegaron y por eso no permiten en los campos de tortura, con cadenas en muñecas y tobillos, que se abracen a sí mismos los pobres despojos humanos que hacen de los reclusos. (p. 16)

> En eso pensás ahora: en púas, en facas, caños, en todos los fierros pesados que viste en tus años de vida y sobre todo soñás con la automática halcón del oficial bonaerense que viene todos los viernes a cogerte por el orto y dice te gusta putita, es lindo, mientras te aplasta con sus ciento veintidós kilos de grasa hirviendo montados arriba tuyo en pose de perro idiota y te asfixia con el ácido que emana como un cadáver y que se te pega al cuerpo como bomba de napalm, porque suda y suda el cana y si pensás en el gordo pata negra es para acordarte bien que podés irte muy lejos si lográs estar despierta a pesar de los venenos. (p. 13)

Ainsi, l'ascèse martiale de Beya qui rêve sa vengeance et sa libération se connecte avec les rêves et les veillées nocturnes des esclaves. Les un·es et les autres créant un corps fantasmatique depuis lequel il est possible de développer une réappropriation et une résistance somatique.

> Le colonisé se tient ainsi à côté de son propre corps, il regarde son corps violenté, un corps méconnaissable et inhabitable, pris dans l'inertie du cycle infini de la brutalité. Le corps du colonisé ne peut être réanimé que par et dans une temporalité onirique. Hors du temps, l'indigène peut enfin déployer un muscle en songe : « Accroupi, plus mort que vif, le colonisé s'éternise dans un rêve toujours le même […]. La première chose que l'indigène apprend, c'est à rester à sa place, à ne pas dépasser les limites. C'est pourquoi les rêves de l'indigène sont des rêves musculaires, des rêves d'action, des rêves agressifs […]. Pendant la colonisation, le colonisé n'arrête pas de se

[596] HANNA Thomas, « Qu'est-ce que la somatique ? », *Recherches en danse*, [http://journals.openedition.org/danse/1232], Traductions, mis en ligne le 16 juin 2017, consulté le 11 décembre 2018.
[597] DORLIN Elsa, *Se défendre: une philosophie de la violence*, Paris, Zones, 2017.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

> libérer entre neuf heures du soir et six heures du matin ». Rêvant son corps en mouvement, le colonisé se meut, court, saute, nage, frappe. Son rapport au temps, son rapport à l'espace, son expérience vécue sont déformés par un soi fantasmatique […]. L'enfermement dans un corps fantomatique qui se remet en mouvement chaque nuit est une posture de damnation. Toutefois, il se peut que cette posture crée aussi une forme de ressentiment martial, un ruminement musculaire, une préparation au combat […]. Le combat imaginé est non seulement une forme d'autodéfense psychique mais aussi une forme d'entraînement corporelle, de visualisation anticipatrice de l'entrée dans la violence défensive (Dorlin : 30-31).

Les trois premiers tiers de la nouvelle présentent une Beya coupée en deux : « *lo ves todo muy de arriba, ahí está tu cama, ahí tu cuerpo abajo de otro, ahí tu garganta aullando, ahí abajo y desde ahí o más bien desde allá arriba* » (p. 16). Ce dédoublement lui permet de cultiver un regard intérieur et somatique par lequel elle survit. En effet, elle imagine un monde intérieur où règne sa haine protectrice dans lequel son corps développe des forces, des stratégies de défense, des épines défensives et des racines résistantes imaginaires (p. 10-11)[598], des prières à San Jorge qui sont des prières guerrières qu'elle se fait à elle-même (p. 16-17)[599]. La haine est le socle sur lequel elle bâtit sa résistance somatique intérieure: « *La única puerta es el odio y no tenés otra leña para echarle a la fogata que los mismos latigazos que te desmayan a diario, pero seguís, el odio te mantiene viva. Y los brazos de tu Señor, que después de todo es el mismo que creó la bestial Ley del Talión (13); "Estás escondida ahí, en el jardín de tu odio, y según pasan los días crece la planta feroz y fingís estar a gusto como lo haría una reina en un mitín de mineros y aunque acá son zorros viejos te creen cada vez más"* » (p. 14). Le sommeil, dans le roman, devient donc un espace somatique de résistance (et non de passivité et d'inertie corporelle) où Beya se visualise et prend conscience de ses forces inhibées qu'elle développe, comme dans les stages d'autodéfense et dans la nuit des esclaves, par des techniques de visualisation intérieure[600]. Le dernier tiers de la nouvelle est

[598] « *[…] cuando te aliviás hundida en pura mierda porque creíste sentir piedra en la planta del pie y vos también te volvés medio transformer, ay, Beya: estás verde, te creés un cactus, te delirás aloe vera, te guardás la savia de odio en tu carne tumefacta, sentís crecer las espinas que alejarán a los dientes de los chacales cagados de esas arenas del orto, le das tus hojas al sol que te abrasa como el fuego a los injustos en el juicio del Señor y te aferrás con los pies como raíces de planta de médano en el Sahara en un esfuerzo botánico, de voluntad vegetal que no mide viento ni ingravidez del suelo porque cayó donde pudo y la caída en la tierra es un hecho irreversible en la vida vegetal* » (p. 10-11).

[599] « *[…] voy a ser dueña de mí, te prometés, y le rezás a San Jorge: "Oh, poderoso San Jorge, oh guerrero noble y bueno, dale una mano a tu sierva y ganame esta batalla. Defensor de las causas justas, matador del dragón rojo, dame tu espada implacable, mandame diez mil soldados y aplastá a mis enemigos que son fuerza de Satán. Oh, luchador del bien, que sea el brillo de tu espada la luz que corte lo oscuro del puticlub de Lanús. General de mil batallas, ahora te estoy invocando. Hasta la victoria siempre. Amén"* » (p. 16-17).

[600] En effet, l'autodéfense féministe développe ces techniques de visualisation intérieure qui viennent de l'entraînement sportif ou médical dans la prise en charge des diversités fonctionnelles. Ces techniques visent à développer le soma et reconfigure en les dépassant les binarismes vecteurs de fausses limites entre le songe et la



Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.
Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin

déclenché par un moment d'épiphanie où la prière de Beya communique avec le réel et l'extérieur : un client lui glisse une arme secrètement. À partir de ce moment, elle passe de la tétanie à l'extase, de l'inertie à l'action et met en pratique ses heures de visualisations somatiques dans un acte de vengeance final. Dans ses heures de songe, elle avait rêvé ce bébé monstrueux dont la délivrance à venir annonçait sa violente libération : « *te gusta el bebé es porque sabés muy bien cuánto se parece a vos porque el monstruito está hecho de todo lo que te duele y cuando llegue a su término la asquerosa gestación, te van a nacer diez púas en las puntas de los dedos* » (p. 13). Si « Je est un monstre », il est le fruit de la gestation d'une vengeance défensive qui permet à Beya de survivre depuis la visualisation et la réappropriation d'un corps à soi.

d. Autodenominations : se dé-nommer, se nommer, se renommer

> « Lo vi al perro y desde entonces no hice más que buscar ese brillo para mí. Para empezar, me quedé con el cachorro. Le puse Estreya y así se sigue llamando y eso que yo misma cambié de nombre. Me llamo China Josefina Star Iron y Tararira ahora. De entonces conservo solo, y traducido, el Fierro, que ni siquiera era mío, y el Star, que elegí cuando elegí Estreya. Llamar, no me llamaba: nací huérfana. ¿Es eso posible? » (Gabriela Cabezón Cámara, *Las aventuras de la china Iron*, p. 12).

Philippe Hamon envisage le nom propre comme un signe motivé et non arbitraire à décoder, à déchiffrer[601]. Il peut donc prendre en charge le programme narratif du roman ou bien l'idéologie incarnée par le corps du personnage qu'il nomme. Ainsi, au-delà de sa fonction de désignation, le nom propre donne une véritable signification et définition.

> En plus de sa fonction de désignation, on peut découvrir au nom propre une véritable signification, que révèle la procédure « étymologique », et sa justesse consiste exactement en un accord de convenance entre désignation et signification (entre désigné et signifié), la seconde venant en quelque sorte redoubler, conforter, confirmer la première : en un mot : la motiver, en lui donnant un sens […]. L'éponymie du nom, c'est sa valeur de surnom, c'est l'accord de sa désignation et de sa signification, c'est sa motivation indirecte. L'éponymie comme « science » (comme on dit la toponymie), c'est la recherche de ce type de motivation […]. C'est le fait de lire le nom comme une véritable « définition » (Genette, 1976 : 24)[602].

---

veille, la passivité et l'activité, l'inertie et l'extase. Elsa Dorlin dans l'ouvrage précédemment cité évoque l'ascèse martiale des esclaves que décrit Franz Fanon dans *Les damnés de la terre* (1961).

[601] HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, 1972, p. 86-110.

[602] GENETTE Gérard, « L'éponymie du nom », *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, 1976, p. 11-37.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Comment se construit cette éponymie dans notre corpus ? Si le nom donne des indications sur l'identité du personnage, les définit et leur donne une signification, que disent les noms des personnages des romans de notre corpus ? Si le nom propre est normalement assigné à la naissance par les parents de l'enfant et s'il vient inscrire cet enfant dans un registre d'état civil lui donnant une existence sociale, alors qu'en est-il du processus de nomination des personnages de notre corpus ?

L'autrice est celle qui assigne le nom au personnage de son roman de manière motivée et significative. Pierre Zima souligne la portée idéologique du nominalisme dans le roman qui accompagne l'essor de l'individualisme bourgeois au XVIII^e^ et au XIX^e^ siècle[603]. Qu'en est-il de la nomination dans les romans des autrices de notre corpus de l'époque ultra-contemporaine traversée par un mouvement féministe de réappropriation et d'émancipation ? Nous verrons que les différentes stratégies de nomination constituent des processus diégétiques d'auto-gestation de soi en ce qu'elles sont anti-essentialistes, anti-généalogiques et profondément nomades. Nous analyserons donc tout à tour ces stratégies : la création d'icônes féminins par autodénomination collective chez Gabriela Cabezón Cámara ; la mutabilité et l'hybridation du nom propre chez Fernanda García Lao ; l'indétermination radicale chez Ariana Harwciz qui laisse l'identité de son personnage en suspens ; la mythologisation transgressive par le nom propre chez Mariana Enríquez et Gabriela Cabezón Cámara.

### 1) Gabriela Cabezón Cámara : création d'icônes féminins par autodénomination collective

Chez Gabriela Cabezón Cámara, la dénomination des personnages les inscrit dans un programme narratif dès le titre de l'œuvre : « La Virgen Cabeza », « La Negra Rubia », « Beya », « La China Iron ». Chaque roman est le roman d'un devenir : devenir-vierge, devenir-negra rubia, devenir-Beya, devenir-China Iron. Beya est un cas paradigmatique de l'insertion d'un programme narratif dans le nom. La subversion de l'orthographe du signifiant « Bella » à « Beya » s'accompagne d'une subversion du conte de la belle au bois dormant. Dans la nouvelle *Le viste la cara a dios* et dans le roman graphique de Gabriela Cabezón Cámara et Iñaki Echeverría, c'est le maquereau du bordel clandestin qui la baptise « Beya durmiente ». Le baptême est décrit comme un acte de torture ou un marquage au fer :

[603] Voir ZIMA Pierre, *Manuel de sociocritique*, Paris, Editions L'Harmattan, 2000.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

> Ahí aprendiste a los gritos/ nuevos nombres y apellidos: / Te enguascaron, te domaron, / Te peinaron para adentro. / A eso le llaman ablande, / A volverte pura carne / A fuerza de golpe y pija. / Y así empezaste a saber / que en el centro de ese antro / Lo que sos iba a ser muerto / como restos de un puchero / arrojados a la calle / Y el nombre de cada cosa / enfermo de podredumbre / Desde el suelo del bautismo / que te hicieron padecer / Los rufianes del sabor, / El puticlub de Lanus / Donde conociste a Dios […] Olvida el "Beya durmiente" que te pusieron acá (p. 27-29).

Les deux versions de *Beya* racontent justement le parcours de la jeune fille pour se libérer de cette nomination réifiante « *Beya durmiente* », autrement dit, pour se libérer de sa condition de captive. Elle réalise cette libération par une réappropriation performative de son corps et non par l'apparition d'un prince charmant. En cela, elle incarne une anti-Belle au bois dormant active et autonome. Si dans *Beya*, le baptême est un acte répressif imposé par le bourreau qui assigne et inscrit le nom jusque dans la chair de façon autoritaire et participe au processus de réification auquel elle est soumise, dans les trois autres romans de l'autrice, le baptême est auto-administré individuellement, dans *Las aventuras de la china Iron*, par la *china* elle-même qui se baptise « Josefina Star Iron y Tararira » – elle choisit Josefina par affinité avec la langue que lui apprend Liz l'anglaise avec qui elle part sur les routes ; elle choisit « Star » car c'est une traduction du nom qu'elle a donné au chien qu'elle vient d'adopter « Estreya » ; elle traduit le « Fierro » de Martín en « Iron » et ajoute le nom d'un petit poisson du fleuve Paraná – ; par la collectivité dont elles font partie dans *La Virgen Cabeza* et *Romance de la negra rubia*. Ainsi Cleopatra (qui a déjà effectué un processus de changement de nom de façon autonome en passant de Guillermo à Cleopatra et donc en devenant une femme) devient « la travesti santa », « la santa » de la communauté du bidonville ; Gabi devient « la Negra Rubia » puis « Sacrificio » après s'être brûlée vive pour protester contre l'expulsion de la communauté d'artiste qui dès lors l'érige en martyre et lui offre ces nouveaux noms et ces nouveaux statuts. « Negra rubia » est un véritable programme narratif dans le sens où il signifie l'inversion et la transplantation, deux processus qui vont consacrer Gabi en œuvre d'art exposée à la Biennale de Venise. Dans les deux cas, le fait qu'une communauté insère une nouvelle personne en la rebaptisant et en en faisant une icône de résistance montre à quel point le nom propre est investi d'une charge de pouvoir symbolique puissante. Ainsi, par l'autodénomination collective, la communauté procède à une prise de pouvoir symbolique qui tient de la sacralisation – dans la béatification païenne et populaire de Cleo – et de l'institutionnalisation – dans l'exposition institutionnelle du corps de Gabi à la Biennale de Venise.

2) Fernanda García Lao : la mutabilité et l'hybridation du nom propre

Comme chez Gabriela Cabezón Cámara chez qui les personnages ont plusieurs noms, la mutabilité des noms propres chez Fernanda García Lao évoque l'anti-essentialisme à partir duquel se construisent les personnages de ses romans, tous éminemment nomades et hybrides. ManFredo contient deux personnages dans un nom propre qui parfois se détache dans les chapitres dédiés aux pensées ou aux « *diarios (casi) íntimos* » de Man et de Fredo. Guillemette et Fernand, en tant que personnages autoréférentiels, sont le produit d'une inversion fictive des genres qui se matérialise dans leur nom propre : Guillemette – dont l'auteur est Guillermo Saccomano – fait l'expérience d'un corps de femme et Fernand – dont l'auteure est Fernanda García Lao – celle d'un corps d'homme. Chacun raconte, par son personnage travesti, un devenir hybride et mutant. Enfin, le cas de la protagoniste de *La piel dura* est très intéressant. Elle subit elle aussi une transplantation, de la main cette fois-ci, et possède un nom mutant qui représente à son tour le parcours narratif d'une femme en crise qui incorpore une altérité. Dès le début du roman, elle ressent une sensation d'invasion de la part de son fils, de ses voisins, de sa chef déprimée au travail, de « *bichos horribles* » qui la dévorent dans ses rêves. Elle est en proie à une crise d'identité : elle ne se reconnaît pas dans le miroir et personne ne se souvient de son nom : durant le casting d'une série télévisée, on l'appelle « Violenta », puis « Valeria », le réalisateur d'une autre série oublie complètement son nom. Cette mutation du nom propre ou l'absence de nom propre figure la disjonction qu'elle souffre en elle-même et avec le monde extérieur, la difficulté de se voir/se contempler. C'est par la naissance du monstre qu'elle pourra enfin se saisir : par la distance que génèrent la coupure puis la transplantation qui lui permet de se contempler. Ainsi lorsque sa main devient « *violeta* » après un accident domestique, c'est la première fois que son corps semble adhérer à son nom. Après la transplantation d'une nouvelle main, Violeta fait l'expérience de la discontinuité. L'invention de noms propres qu'elle donne à cette nouvelle main témoigne de cette sensation de discontinuité et de dualité intérieure : « *Compatible tiene una necesidad de ternura* », « *Ella no pudo contenerse* » (p. 86), « *Hoy salimos de compras. Digo salimos porque Maureen y yo aún no somos una* » (p. 91). Cette constellation de noms propres qu'on assigne à Violeta ou bien qu'elle assigne à des morceaux d'elle-même correspond à un programme narratif de devenir monstre, autrement dit, elle est l'une des stratégies de représentation de la naissance du monstre comme représentation active d'un devenir hybride.

3) Ariana Harwicz : indétermination radicale

Il y a, dans les trois romans d'Ariana Harwicz, une indétermination radicale des personnages, une suspension radicale de l'assignation nominative et identitaire qui ramène à un statut de paria[604] « *Yo que quería parir un hijo no declarado. Sin registro. Sin identidad. Un hijo apátrida, sin fecha de nacimiento ni apellido ni condición social. Un hijo errante* » (*Matate amor*, p. 50). L'autrice oppose à la délimitation nominale et normative des personnages un traitement informe et indéterminé. En laissant les protagonistes et l'espace innommés, le roman atteint la puissance d'un mythe, d'une utopie au sens littéral dont la plus forte expression est, dans *Matate amor*, la forêt où s'enfuit la protagoniste de façon compulsive, lorsque l'enfermement social ou le vide existentiel l'étouffent, pour retrouver le cerf. La forêt est le non-espace utopique d'un désir créatif extatique où peut naître et devenir « *el hijo del bosque* » (p. 50) à qui la mère dispense un baptême païen et sauvage.

> Metí a mi hijo en el agua helada y sin querer lo bauticé. Que dios me perdone. Vi que estaba demasiado blanco como para ser real. No era un niño sino un cuadro, el boceto de un niño, un arquetipo. Había languedecido. Como las bestias que paren críos muertos a la mitad del camino y se quedan ahí durante días después del nacimiento pateándolos para que resuciten, lo sacudí y lo envolví en mi carne roja (p. 52).

Ce n'est pas par le nom (et ce que ce dernier suppose d'inscription et d'assignation normative dans une généalogie, dans un livret de famille, dans un état civil) que les personnages existent – les personnages de *La débil mental* et *Precoz* n'ont pas non plus de noms – mais par le désir, la matière organique et linguistique avec laquelle ils font rhizome et deviennent inlassablement.

### 4) Mythologisations transgressives

Plusieurs autrices de notre corpus ont recours à des noms de déesses mythologiques ou de personnages bibliques pour nommer les personnages féminins. Si le nom est un signe motivé et non arbitraire, alors il nous faut analyser les enjeux du choix de ces noms dont la charge sémantique et symbolique est importante. S'agit-il de créer une relation référentielle générant une actualisation du personnage ? Une transgression ? Qu'apporte l'analyse de ces choix de noms dans l'étude du devenir-monstre des personnages féminins ?

[604] À ce sujet, voir la section précédente sur l'auto-référentialité : « Les parias d'Ariana Harwicz ».



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Dans le roman *Chicos que vuelven* (ME), Vanadis est la *leader* de la communauté de revenant·e·s qui occupe la Casa Rosada. Vanadis est le nom d'une déesse nordique de la fertilité et du désir. En effet, le nom des déesses Vanes vient de *« uen »* qui signifie Vénus, désir. Nous pouvons comprendre le choix de ce nom venant d'une autrice passionnée de mythologie nordique mais il nous semble surtout intéressant de nous arrêter sur sa signification. Le nom de ce personnage féminin vient signifier le processus de son devenir-monstre : le désir dans le sens d'un désir d'exister[605] qu'elle revendique en exposant son corps et en occupant l'espace public de la capitale argentine auprès d'autres enfants oubliés et niés comme elle. Remarquons que la signification liée à la fertilité du nom de Vanadis vient transgresser et renverser la dimension stérile de la figure du zombie et du revenant qui incarne les rejets et les déchets de la société et qui revient comme un conglomérat putride, improductif et infertile. En ce sens, Vanadis configure la figure d'une mythologie contemporaine du désir et de la fertilité qui incarne et signifie le retour des corps exclus comme une revendication à l'existence et au devenir social et politique des enfants – *pibes* et *pibas* – perdu·es, disparu·es, en situation de rue, etc.

Chez Gabriela Cabezón Cámara, Guillermo Carlos devient, dans *La virgen cabeza*, Cleopatra. Cleopatra est une sainte travestie qui communique avec la Vierge dans un bidonville menacé d'expulsion. Suivant les conseils de la Vierge, qui en réalité est un double d'elle-même ou bien une partie d'elle-même avec qui elle communique, elle supervise la transformation de la *villa miseria* en communauté autogérée en autosuffisance alimentaire. En choisissant le nom de la reine d'Égypte ambitieuse, insoumise et séductrice, l'autrice crée une figure épique autour de laquelle l'histoire de la communauté *villera* de El Poso prend la dimension d'un récit d'organisation et de résistance collectives mythologique qui prend part au panthéon des martyres et héroïnes mythiques populaires et païennes d'une contre-société que constituent les personnages et les communautés des romans de Gabriela Cabezón Cámara. En ce sens, la China Iron, Beya, sont des cas exemplaires de contre-héroïnes qui subvertissent leur nom de captives – *china* de Martín Fierro, Belle au bois dormant – pour clamer leur autonomie et leur indépendance.

Lorsque les autrices choisissent des noms de figures mythologiques ou bibliques, celles-ci renvoient toujours au désir féminin, à l'insoumission et à un rapport d'autonomie par

[605] Lire BRAIDOTTI Rosi, *Metamorfosis: Hacia una teoría materialista del devenir*, Madrid, Ediciones Akal, 2002 : « *El examen del feminismo de la diferencia sexual debe fijar su atención en la importancia política del deseo, en sentido opuesto a la voluntad, y de su papel en la constitución del sujeto. No solo el deseo libidinal sino, más exactamente, el deseo ontológico, el deseo de ser, la tendencia del sujeto a ser, la predisposición del sujeto para ser* » (p. 38).



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

rapport aux hommes. Il semble qu'il y ait une opérativité du nom propre qui accompagne un programme narratif de « devenir » : de l'identité à l'hybridité ; de l'assignation autoritaire à l'auto-dénomination ; de l'essentialisme à la mutabilité. Si le nom propre revêt une portée politique dans le roman, il semble qu'il vienne signifier une poétique tout autant qu'une éthique où le devenir de chacun est singulier, autonome et multiple. Nous pouvons ainsi nous demander si ces poét[h]iques de dénomination ne seraient pas une façon de dépasser la crise de l'identité en proposant le chemin de l'hybridité et de la mutabilité[606] ; ou bien une façon de représenter l'émancipation féminine vers des devenirs féminins alternatifs ou trans.

Ces poét[h]ique de l'auto-dénomination s'inscrivent dans les dispositifs initiatiques, de rite de passage – automutilation, mise en scène de soi, auto-spécularité, autodénomination –, mis en place par leurs autrices dans une dynamique de réappropriation de l'espace littéraire et donc du langage, des significations, du corpus canonique et des représentations. Par ces dispositifs, les autrices mettent en fiction l'auto-gestation d'un corps, d'un langage et d'un regard de/à soi, et l'acquisition de l'autonomie de leurs personnages féminins qui, de captives, deviennent monstres. L'auto-gestation est aussi un thème ou motif fictionnel qui traverse les romans de notre corpus à travers la figure de la mère – incarnation traditionnelle du processus de gestation – qui est traitée de manière subversive.

### 4.3. Mères monstrueuses : auto-gestation de fictions de femmes alternatives et subversives

> « La literatura argentina tiene una gran omisión: faltan las madres como personajes. ¿Es cierto?-Sí, Arlt tiene razón, las madres son una ausencia en nuestra literatura. No hay un texto particular que les dé un lugar privilegiado. Hay que rastrear hasta encontrar una madre sin voz, más o menos oculta y dispersa en una masa de textos que no la tienen en cuenta » (Domínguez, 1998)[607].

---

[606] À ce sujet, lire GARCÍA CANCLINI Néstor : plusieurs années après la publication de *Cultures hybrides* (1989) il revient, en ayant pris du recul, sur le concept d'hybridité. Dans « Noticias recientes sobre la hibridación » (2003), il se demande « *Por qué y de qué modo los estudios sobre hibridación modificaron el modo de hablar sobre identidad, cultura, diferencia, desigualdad, multiculturalidad, y sobre parejas organizadoras de los conflictos en las ciencias sociales: tradición/modernidad, norte/sur, local/global* » (Canclini : 2). Il remarque que « *[los] procesos incesantes, variados, de hibridación llevan a relativizar la noción de identidad* » (Canclini : 6). En ce sens, il indique que l'hybridation pourrait remettre en cause le fait que l'identité soit un objet de recherche, annuler toute idée d'identité pure ou authentique. GARCÍA CANCLINI Néstor, « Noticias recientes sobre la hibridación », *Trans. Revista transcultural de música*, n° 7, 2003.

[607] DOMÍNGUEZ Nora, « La madre es una figura ausente en la literatura argentina », *Clarín*, 01/02/1998, [https://www.clarin.com/opinion/madre-figura-ausente-literatura-argentina_0_HyvWnIWkUnx.html], consulté le 28 décembre 2017.

Si Nora Domínguez constate à la suite de Roberto Arlt que les mères sont les grandes absentes de la littérature argentine, le constat est tout à fait différent lorsque l'on se penche sur la production contemporaine et notamment sur les romans de notre corpus : les mères primitives et fusionnelles et coupantes sont omniprésentes dans les trois romans d'Ariana Hariwcz ; les mères qui meurent, s'enfuient ou délirent et dont l'absence ouvre un espace critique et performatif chez Fernanda García Lao ; le couple de mères Quïty et Cleo qui adopte Kevin et élève la petite María Cleopatra dans *La virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara reconfigurant la maternité et la famille au-delà des déterminismes biologiques et sociaux ; la mère qui vit dans son corps la rupture de la « *distancia de rescate* » qui la retient à sa petite fille, dans le roman de Samanta Schweblin. Que signifie donc cette prolifération de personnages de mères chez les autrices de la Nueva Narrativa Argentina ? Dans l'article intitulé « Madres ausentes de la literatura argentina », où Nora Domínguez constate l'absence des figures maternelles dans la littérature argentine (publié en 1998), elle en exhume pourtant quelques-unes en en soulignant le statut de Captive : les personnages de mères n'ont pas de voix, elles existent par le biais de la voix d'un fils ou d'un homme ; « *la madre nace como madre* » et de ce fait, elle perd son autonomie et sa singularité.

> En el camino perdió el nombre y será nombrada como mi madre o la madre de. Parece que las madres no tienen un yo autónomo, sino que únicamente tienen un hijo. Su pasado se borra y se transforma en esa mujer que cumplió con su destino correcto de tener un hijo y de ahí en más se dedicó a construir la única sociedad en la que tiene algún peso: la que se arma entre ella y su hijo (*Ibid.*)[608].

Les mères sont donc captives de la littérature canonique des hommes et Doña Paula est, dans *Recuerdos de Provincia* de Sarmiento, la mère fondatrice, celle qui préfigure la patrie ou le père de la patrie. Nous retrouvons dans Paula la fonction maternelle de reproduction de la nation et de ses valeurs, corps-objet qui produit des citoyens et des hommes producteurs de richesse et de marchandises. Les mères sont donc captives d'une fonction (la reproduction), d'une valeur (la nation), d'images (la mère ou la putain), de voix (celles des hommes), d'un déni (celle du corps et de la matière)[609]. La littérature canonique des fondations institue une fiction unitaire de la mère à travers laquelle les voix et les corps matériels des mères sont passés sous silence, dominés par les voix et la rationalité phallocentriques. Cette fiction donne à lire une figuration de la mère qui est transitive,

[608] *Ibid.*
[609] À ce propos, voir chapitre 1.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

déterminée et doublement subordonnée à l'homme et à l'enfant par sa fonction de reproduction.

Il en est tout autrement dans la Nueva Narrativa Argentina et dans les romans de notre corpus. En effet, l'omniprésence des corps mutants des personnages de mères et la corrélative absence de pères ou bien leur caractère stérile ou éminemment despotique, occasionnent la subversion critique des représentations traditionnelles des mères. Nous verrons comment, dans l'écriture, les autrices renversent la fiction unitaire de la femme-mère par l'invention de figurations maternelles traversées par la multiplicité, l'hétérogénéité, éminemment intransitives. Nous nous demanderons comment les corps des mères sortent de la « *jaula* » de la littérature canonique qui inscrit leur invisibilité ou leur destin de captive et deviennent, sous la plume des autrices, des transcorporalités utopiques qui inscrivent elles-mêmes de nouveaux devenirs corporels et subjectifs au-delà des déterminismes biologiques, sociaux, culturels, nationaux et s'émancipent de la représentation mimétique comme reproduction d'un « original » tant par leurs devenirs que par celui de leurs progénitures/enfants affranchis de tout rapport transitif entre un supposé original et une supposée copie. Nous explorerons les modalités de telles subversions émancipatrices, ainsi que les nouvelles figurations maternelles qui en surgissent, et nous interrogerons le lien entre maternité et écriture afin de contempler l'écriture de ces maternités subversives comme rites de passage, d'auto-gestations de fictions alternatives de femmes dans la Nueva Narrativa Argentina.

### *4.3.1. Figures maternelles : devenirs intransitifs et auto-détermination*

À l'image de la conception de la maternité que développe Ariana Harwicz dans ses romans, les mères qui transitent dans les romans de notre corpus sont des personnages mutantes, instables, insaisissables, hétérogènes, qui se transforment continuellement et échappent ainsi à l'enfermement dans la représentation monolithique et canonique de « La mère » : « *Mi visión de la maternidad es que se es madre de a ratos; el resto del tiempo son mujeres kamikazes que se olvidan y que no pueden con sus vidas. Después aparece esa madre que no es ella, otra madre que podría ser ella, que se le resbala el bebé en la bañera; son posibles madres que nunca terminan de ser madres* » (Harwicz, 2015)[610]. Les mères de notre

[610] Citation tirée de l'entretien d'Ariana HARWICZ pour le journal *Página 12* à l'occasion de la publication de son roman *Precoz*. [https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-37366-2015-11-30.html], consulté le 10 février 2019.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

corpus rompent avec leur représentation, leur destin et leur fonction transitive d'engendrement et d'éducation de bons petits citoyens qui les confinent à la sphère du privé.

a. Mère fugueuse : autodétermination *vs* abandon

Dans *Vagabundas* de Fernanda García Lao, Eusebia s'enfuit de chez elle mue par une pulsion de liberté qui la pousse à suivre un aviateur, client de l'hôtel. Le roman s'ouvre sur le départ d'Eusebia qui rencontre son fils, Demeterio : « *Algo me arrastra y no es este señor. Las razones están en el arcón, al costado de la cama. Habitación 103- agregó Eusebia* » (p. 14). La mère de Demeterio quitte sa famille, son fils. Mais cette fuite n'est pas un abandon de son rôle de mère, elle en est plutôt une transgression. En effet, avant de partir, elle transmet une mission à son fils : « *Cuide del Homero y del Ancla* » (p. 14) ainsi qu'un héritage important : un « *Tratado de la errancia* ». La mère, en fuyant son déterminisme qui l'enferme dans l'héritage lourd de l'hôtel familial *El Ancla*, devient un modèle pour son fils : « *Le pareció que su tarea de leedor de errancias sería fundamental para dar un giro a su vida inútil* » (p. 23). De cette façon, elle subvertit les contenus et les normes d'une éducation traditionnelle : elle transmet un héritage de liberté. La fuite devient un modèle d'éducation à la subversion et au devenir autonome.

b. Mère amphibie : libération poétique *vs* infanticide

Toute autre est l'analyse de l'abandon « infanticide » dans le roman *El niño pez* (2004)[611] de Lucía Puenzo, une autrice de la Nueva Narrativa Argentina qui ne figure pas dans notre corpus premier mais qui, dans les thématiques transgressives qu'elle aborde, constitue une branche secondaire très intéressante[612]. En effet, dans ce roman *El niño pez*, La Guayi, jeune domestique paraguayenne de treize ans dans la famille Brontë, riche famille de Buenos Aires, est violée par le père de famille. Enceinte, elle retourne à Ypacaraí, son village d'origine au Paraguay, et noie son enfant dans le lac convertissant son tragique récit en « *La leyenda del niño pez* ». Le lac d'Ypacaraí est un prolongement ou bien un analogon de l'utérus maternel. La Guayi transforme donc l'infanticide/la mort de l'enfant en légende de vie éternelle dans laquelle l'enfant veille au fond du lac. Au-delà de toute lecture morale de

[611] PUENZO Lucía, *El niño pez*, Buenos Aires, Emecé, 2013.
[612] À ce sujet, la professeure María José Punte a publié une production académique très intéressante sur la monstruosité dans l'œuvre de Lucía Puenzo.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

cet acte, nous y voyons la sublimation d'un traumatisme en mythe sensuel où l'élément aquatique embrasse le double engendrement de vie et de mort inscrit dans la figure maternelle ; ainsi que la critique de la violence patriarcale qui est la véritable coupable dans cette histoire. « *La leyenda del niño pez* » devient alors une forme d'engendrement subversif par lequel la mère résiste et tente de se libérer de la violence patriarcale.

c. Mère cosmique : corps poétique *vs* corps domestique

La figure maternelle du roman *Matate amor* d'Ariana Harwicz est traversée par la compulsion. Sa perception d'elle-même est éminemment fragmentée, « *caleidoscópica* » – comme elle le dit –, car dès qu'elle se sent attrapée dans une représentation, dans une image – comme le tableau de l'*incipit* qu'elle peint de sa famille heureuse jouant dans la piscine et qui lui est insupportable –, dans un rôle – celui d'épouse, de belle-fille, de mère –, elle éprouve une sensation d'asphyxie qui la pousse à s'enfuir dans la forêt, à couper avec la menace de la cristallisation et de l'unité. C'est dans la forêt qu'elle échappe à cette détermination sociale qui l'étouffe et qu'elle se fond et se confond avec les éléments qui l'entourent éprouvant ainsi ce qui est moins une primitivité « originelle » que des devenirs possibles animaux, végétaux, humiques. Sa maternité s'ouvre à ce que nous appellerons le « cosmique » en opposition au « domestique » en ce qu'elle s'émancipe de toute délimitation (rôle ou catégorisation) ouvrant les voies à des langages possibles, des relations possibles, des corporalités possibles. L'enfant est un élément de cette forêt qui se confond avec les autres dans un cosmos poétique où les choses se passent dans l'indétermination entre la vie et la mort, l'enfant et la mère, l'original et la copie, le contenu et le contenant, la nature et l'humain, etc. Cette expérience de la maternité cosmique dont nous retrouverons des traces dans le roman *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara, dans le roman précédemment cité, *El niño Pez* de Lucía Puenzo et dans le roman *Don del agua* de Tatiana Goransky[613], fait écho au lien que Julia Kristeva envisage entre la maternité et le langage poétique (1974, 1975)[614]. En effet, selon la philosophe, la maternité comme le langage poétique révèlent l'hétérogénéité et font voler en éclat l'unicité et l'univoque, déstabilisent le règne du symbolique vers un avant le sens qu'elle identifie aux vocalises de l'enfant ou vers un après le sens qu'elle reporte à la psychose. À la

[613] GORANSKY Tatiana, *Don del agua*, Buenos Aires, Gárgola, 2011.
[614] Voir KRISTEVA Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974 ; KRISTEVA Julia, « Maternité selon Giovanni Bellini », *Peinture*, n° 10-11, décembre 1975, citée dans l'essai de Judith BUTLER, *Trouble dans le genre* (2005, [1re éd. : 1990]), p. 179-198.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

suite de Judith Butler qui contemple cette idée de Julia Kristeva, nous envisageons cette émancipation du sens et du symbolique, non comme un retour aux origines, mais comme un futur ou plutôt des futurs – formes, corporalités, subjectivités, matérialités – possibles.

Les mères dans les romans de notre corpus, par des actes transgressifs, subvertissent les déterminismes ou traumatismes subis en cherchant des voies d'autonomie par lesquelles elles se réapproprient leur devenir et de cette façon, « se deviennent » de manière intransitive. En cela, une lecture féministe comme actualisation de la lecture post-dictature d'Elsa Drucaroff[615] placerait ces mères dans l'héritage des *Madres de Plaza de Mayo* présentes dans toutes les manifestations féministes et supposons-le inspirant des personnages de mères subversives dans la littérature contemporaine. À ce titre, Francine Masiello introduit la post-édition de son ouvrage *Entre civilización y barbarie: mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna* (1997)[616] en les invoquant comme inspiratrices de son travail et comme instigatrices de prises de conscience et de positions alternatives pour les femmes argentines :

> En la medida en que la actividad de estas mujeres excede la nítida compartimentación de las funciones ligadas al comportamiento político o doméstico, marca un cruce de fronteras, un rechazo a las restricciones. En este sentido, ellas abren una grieta en el tejido social, en el tapiz de las representaciones que han definido a los ciudadanos de la nación; ponen a prueba los límites de la domesticidad al colocar los intereses familiares en el contexto del gobierno; muestran la fecundidad de las realidades intersticiales que surgen entre las esferas de experiencia públicas y privadas y, por último, las madres de la Plaza nos impulsan a reconsiderar la moral de un régimen que de forma tan deliberada se apartó del mundo civilizado para retornar a las prácticas de la barbarie. La imagen de las madres presidió de manera esencial mis reflexiones iniciales a cerca del tipo de alteraciones que generaron las mujeres en la cultura nacional argentina (Masiello, 1997 : 9-10).

Selon Masiello, en franchissant la frontière de l'espace privé par leur participation active et politique à la nation, à la démocratie puis à la mémoire, les *Madres de Plaza de Mayo* ont généré une représentation alternative des femmes en Argentine et en particulier des mères montrant que ces dernières, au-delà de leur rôle de reproduction, peuvent être des sujets politiques et justiciers transmettant un héritage critique et contestataire qui participe aux mutations de la nation. Nous voyons à quel point les figures maternelles des romans de notre corpus sont imprégnées elles-mêmes de l'héritage subversif de ces mères historiques. Comment résonnent ces figures de mères avec les mutations féministes du contexte actuel ? Les mères des romans de notre corpus engendrent des monstres qui défient la notion même

[615] À ce propos, voir chapitre 2.
[616] MASIELLO Francine, *op. cit.*



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

d'engendrement, d'héritage, de prolongation physique ou morale et de « reproduction » dans son sens mimétique. Cette coupure incarnée par l'autonomie affirmée et défiante des progénitures figure-t-elle les mutations féministes actuelles qui reconfigurent les concepts de corps et de genre (et donc de famille, de nation) au-delà des déterminismes biologiques vers l'auto-détermination, l'hybridation et l'émancipation ?

### *4.3.2. Engendrements monstrueux : gestations d'autonomies*

Si la mère captive des représentations phallocentrées traditionnelles a pour fonction l'engendrement de futurs citoyens productifs autrement dit, éduqués et « formés » aux valeurs de la nation, dans les romans de notre corpus, elles engendrent souvent des monstres. C'est là un poncif des croyances tératologiques de croire que les progénitures anormales sont le signe de mauvais présages, d'accouplements contre-nature ou bien du démon qui aurait possédé les femmes qui les ont mis au monde immédiatement accusées de sorcellerie. Les autrices de notre corpus se réapproprient-elles ce poncif pour le renverser en faisant valoir toute la force subversive du monstre comme agent annonciateur de mutations, comme créateur de possibles ? Les mères figureraient alors la possible gestation de monstres critiques et autonomes, autrement dit, la possibilité d'une « contre-généalogie » (Braidotti, 2002 : 43)[617] des corps féminins et, dans une plus large extension, du corps national. En effet, les corps qui naissent de ces maternités subversives déstabilisent et reconfigurent les représentations en bousculant l'idée de déterminisme mimétique entre l'original et la copie, biologique entre la mère et l'enfant. Les monstres ne sont pas des reproductions mais des productions : il y a, dans la figuration et les trajectoires des « enfants » dans le sens de « progénitures », un caractère intransitif, inadapté, incorrigible: inappropriable. Ainsi, les enfants peuvent prendre l'apparence de monstres physiques incarnant une résistance à reproduire une origine biologique comme chez Fernanda García Lao ; ils sont souvent orphelins ou se rêvent ou se « font » orphelins comme chez Ariana Harwicz, ou comme les « *chicos que vuelven* » de Mariana Enríquez. La condition de monstres physique ou d'orphelin·e se transforme donc en condition d'émancipation critique et/ou existentielle autrement dit, d'auto-détermination.

Cependant, si ces monstres incarnent de façon critique la normalisation – « anormaux à corriger » – ils n'en restent pas moins victimes de ce processus avant de s'en émanciper.

[617] BRAIDOTTI Rosi, op. cit., p. 43: « *Las contragenealogías feministas son incursiones de las mujeres en un nuevo sistema simbólico* ».



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Ainsi dans *Fuera de la jaula* (FGL), Aurora engendre un enfant siamois à deux têtes, ManFredo, qui déstabilise et questionne les normes et de ce fait subit une normalisation médicale. Le médecin recommande de « *resumir a los chicos en uno [...] – La cosa es sencilla. No podemos considerar a ManFredo como dos sujetos solo porque tiene testa doble. Legalmente es una identidad. Sus huellas dactilares, el sexo el corazón son uno solo. Decidan qué cerebro tiene menos valor* » (p. 50). Après l'opération, finalement, Man survit comme parasite dans le cerveau de son frère Fredo. Cette cohabitation génère une crise intérieure, une asphyxie des pulsions de chacun, Man ayant un ample sens éthique et moral et Fredo, un appétit sexuel envahissant. Fernanda García Lao insère dans le roman des monologues intérieurs et des extraits de journaux intimes de chaque moitié de ManFredo soulignant ainsi les conflits qu'engendrent cette normalisation du corps de l'enfant. Dans le roman de Lucía Puenzo, *Wakolda*, la mère dont le nom significatif est Eve, engendre une petite fille dont le nom n'est pas moins significatif, Lilith, son double maléfique : « […] quiere decir "monstruo de la noche". *Quiere decir mucho más que eso*, pensó el alemán. Demonio de la oscuridad, diablesa libidinosa habitada por la rebeldía, la tentación, la transgresión y el deseo…» (p. 15). Lilith est diagnostiquée naine : elle a douze ans mais en paraît huit. Pour corriger cela, on lui fait prendre un traitement hormonal puissant[618] qui souligne le conflit entre la norme et la nature.

> Encerrada en su cuarto, Lilith se desnudó despacio, quitándose cada prenda ensangrentada como si se tratara de un ritual. Hacía meses que José le inyectaba las hormonas de crecimiento. Algunas noches el dolor era tan grande que hubiera querido arrancarse todo: piernas, brazos, esa puntada insoportable en la columna, en la nuca, en la frente, en los codos y rodillas; le dolía la luz, el frío, el calor; un instante titiraba y el siguiente estaba banada en sudor; tenía una contractura insoportable en la mandíbula; el entrecejo fruncido y los ojos ahogados. Su cuerpo era un campo de batalla. Los químicos de José, tentáculos que viajaban por su sangre hasta sus extermidades, filtrándose hacia sus huesos, forzándola a crecer. Nadie imaginaba lo violento que podia ser empujar a un curpo a crecer cuando esa no era su naturaleza (p.108).

Les mères des romans de la *Nueva Narrativa Argentina* engendrent des « anormaux » qui subissent une violente normalisation/correction : l'opération du multiple à l'Un de ManFredo et l'absorption d'hormones du nanisme à la croissance « normale » de Lilith. La douleur et les conflits qu'engendrent ces processus de normalisation dans le corps des enfants

[618] Le thème de la normalisation des enfants est aussi traité par l'autrice-réalisatrice dans son film *XXY* (2007). Rappelons qu'elle ne figure pas dans notre corpus principal en ce que son écriture n'est pas représentative au même titre que les autres d'une mutation esthétique de la NNA, nous semble-t-il. En revanche, une fois encore, nous voyons qu'elle aborde des thématiques qui touchent de près les enjeux de nos réflexions.

en font des figurations critiques des injonctions normatives représentées ici par l'institution médicale. Remarquons que les enfants sont traversés par des pulsions érotiques : Fredo est obsédé par Lana et Norma, Lilith est habitée par des pulsions de désir en présence du médecin Menguele. Il semble que le désir survive aux normalisations corporelles. Les corps de ces enfants monstrueux sont des corps poétiques dans le sens où Julia Kristeva entend la poésie et la maternité comme voies de déstabilisation du symbolique et de la loi (portée par les figures paternelles dans les deux romans que nous venons d'explorer). Ces transcorporalités poétiques affranchies de la reproduction et des fictions canoniques annoncent des devenirs impensés et auto-déterminés.

Si les mères de ces deux romans engendrent des corps alternatifs qui subissent des processus de normalisation représentant de façon critique la correction des maternités monstrueuses et l'injonction à la reproduction de citoyens « normaux », le roman *Muerta de hambre* (FGL) prend le contrepied de ces processus normalisateurs. En effet, dans ce roman, c'est l'enfant, María Bernabé, qui prend en charge la transformation de son corps normal en corps anormal – obèse – et par ce processus, se lève contre l'autorité normative de la mère et de la société qui organisent des concours de beauté pour enfants. Dans ce roman, la mère engendre une monstre qui s'émancipe par la triple opérativité dont elle est investie : monstration des normes (concours de beauté), transgression des normes (obésité), devenir (résistance et autonomie). En effet, María Bernabé envisage la faim, l'ingurgitation, comme armes de résistance contre la normalisation des corps, comme façon d'exploser ses propres contours – « *Cuánta comida pasa en mí, qué necesito para explotar. Pollos, pizzas, carnaza, tortillas, se pasean por mi cuerpo y se acomodan armoniosamente, provocando nada más que un ensanchamiento asqueroso de mis límites. Si uno es lo que come, yo soy todo lo que se pasea por la tierra. Vegetal y animal. Parece que soy mucho más de lo que había imaginado* » (p. 23) – et de cette façon, comme réalisation de soi autonome face aux projets normatifs de sa mère. Dans ce cas, l'enfant engendré par la mère se retourne contre elle et construit son autonomie par son auto-performance corporelle. Il s'agit là d'une transgression radicale de la fonction de mère comme agent de reproduction de valeurs et de corps : la mère engendre un enfant qui se dégage du déterminisme social, biologique et de l'éducation maternelle pour devenir.

Ainsi, les mères engendrent des êtres autonomes qui se dressent contre elles, contre les normes ou la société – les « *chicos que vuelven* » de Mariana Enríquez qui reviennent, orphelin·es, former des communautés okupas autonomes dans le centre de Buenos Aires pour occuper et défier les institutions ; l'« *hijo del bosque* » (p. 52), « *niño rojo revolucionario* »



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

(p. 50) de *Matate amor* (AH), – ou bien qui courent devant elles sans qu'elles ne puissent les rattraper, comme l'enfant du roman *Precoz* d'Ariana Harwicz – « *hijo cometa* » (p. 25) – en pleine métamorphose pré-adolescente :

> Sigo buscando a un joven caminando que odia a su madre […]. Sigo despacio por momentos acelerando y frenando, buscándolo como a un castor perdido clavando sus incisivos, un hijo rayo, un hijo cometa. Y de pronto a lo lejos entre el negro y el negro una corneja camina encorvada. Me acerco lo más posible para que no pueda desbandarse. Pero él sigue adelante, la orden de no parar hasta perder el juicio. Bajo corriendo, intento abrazarlo pero me tira a un costado (p. 25).

Le monstre « siempre corre adelante » dit César Aira en écho à la deuxième thèse de Jerome Cohen « The Monster always Escape ». Dans une relation frankensteinienne, la progéniture s'émancipe de sa mère et devient autonome renversant et s'affranchissant du déterminisme et du rapport de gestation biologique. Fernanda García Lao incarne dans *Muerta de hambre* ce renversement dans le personnage de María Bernabé et sa confession : « *Extraño a mi madre. Ahora que no está. La recuerdo como si fuera mi hija. Creo que fue al revés. Ella no pudo parirme. Soy mucho más vieja de lo que ella fue nunca. Yo la hubiera acunado y protegido. La hubiera llevado al colegio con mariposas en el pelo. Le hubiera enseñado a abrazarme* » (p. 39). Les mères engendrent des monstres : des êtres autonomes, critiques et émancipés (parfois rattrapés par la normalisation, souvent courant bien loin devant). Dans la Nueva Narrativa Argentina, les autrices entretiennent une relation tout aussi frankensteinienne avec leurs personnages de mères : l'écriture de fictions alternatives de maternités monstrueuses instaure un lien entre gestation et création (entre maternité et écriture) qui annonce de nouvelles corporalités et de nouvelles subjectivités à venir.

### *4.3.3. La maternité comme corps grotesque : gestation de nouvelles subjectivités émancipées*

« *Este ser de la materia que soy, también tiene su persistencia, su voluntad de seguir siendo* » (GCC, *La Virgen Cabeza*, p. 14). Si le silence plane sur la matière et la maternité dans la littérature argentine jusqu'alors selon le constat de Domínguez, les romans de la Nueva Narrativa Argentina disent la matière, disent la maternité. Plusieurs personnages de femmes enceintes narrent leur expérience sensorielle et communicative de la grossesse. Dans notre corpus : la protagoniste de *Matate amor* d'Ariana Harwicz, Quïty dans *La Virgen cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara ; hors de notre corpus il y a aussi le personnage d'Ester

qui développe une communication intra-utérine avec Juan qui en hérite le don de pouvoir respirer sous l'eau dans le roman *Don del agua* (2011)[619] de Tatiana Goransky ou encore le personnage d'Eva dans *Wakolda* (2013)[620] de Lucía Puenzo enceinte de jumeaux et sur lesquels le docteur Mengele fait des expériences et des observations depuis leur croissance intra-utérine. Cette dernière expérience de la grossesse contrôlée par quelqu'un d'extérieur figurant une institution normalisatrice vient faire la monstration critique de l'ingérence institutionnelle sur le corps et la maternité des femmes : si dans *Wakolda*, c'est l'institution médicale au service d'un État totalitaire que représente le médecin Mengele dont on connaît les expérimentations eugénistes, dans le roman *Nación vacuna* (FGL), c'est l'État qui met en place une opération patriotique de repeuplement des îles Malvinas en organisant la sélection, la mobilisation et le suivi d'une cohorte de femmes fertiles. Dans ces expériences, les corps des femmes enceintes sont des espaces ouverts et appropriés par des moyens et pour des fins extérieures. Ainsi, les romans de la Nueva Narrativa Argentina, sont transités par des corps maternels dystopiques, autant de monstrations critiques de corps captifs expropriés, appropriés, conquis, où la relation entre maternité et matérialité est une base d'exploitation bio- ou nécropolitique assimilable à l'exploitation extractiviste de la terre ; mais aussi par leur contrepoint : des corps maternels utopiques éminemment autonomes où la relation entre maternité et matérialité devient une base de créativité et de résistance : « *El lugar material/materno es primario y constitutivo para el sujeto, también es posible transformarlo en un lugar de resistencia* » (Braidotti, 2005 : 43)[621]. Le corps maternel pourrait incarner une utopie materio-corporelle non pas dans le sens d'un socle essentialiste d'un sujet féminin, mais comme matière de devenirs possibles (trans)féminins activés par des connexions et des différences rhizomiques. Se réapproprier l'imaginaire maternel serait donc une voie d'auto-représentation de corporalités et de subjectivités alternatives et donc d'auto-gestation d'un sujet féminin autonome.

Dans plusieurs romans de notre corpus, l'expérience de la maternité incarne en effet une reconfiguration des sensibilités et des subjectivités de façon transgressive en dépassant les limites entre l'intérieur et l'extérieur ; entre l'organique et le social ; entre l'intime et le monde et en développant une cosmogonie dynamique et autonome. En ce sens, les romans d'Ariana Harwicz inscrivent les représentations de mères dans ce lien entre la matière et la maternité qui crée des subjectivités transgressives s'opposant aux normes sociales liées à la

[619] GORANSKY Tatiana, *Don del agua*, Buenos Aires, Gárgola, 2011.
[620] PUENZO Lucía, *Wakolda*, Buenos Aires, Emecé, 2013.
[621] BRAIDOTTI Rosi, *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*, Madrid, Akal, 2005, p. 43.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

maternité. Il y a chez l'autrice une fusion qui rend les limites entre la mère et l'enfant presque indiscernables : « *Soy una, en el cuerpo soy dos* » (*Matate amor*, p. 19) : ils partagent une matière organique commune liée à l'abjection (Kristeva, 1980) (le lait, le sang, l'urine, les excréments, la salive) ; un espace commun *mater*/matière où l'un semble être le prolongement de l'autre « *Mi hijo se duerme largo en mi regazo, su brazo sobre mis piernas desnudas cubiertas por un chal* » (*Precoz*, p. 12). Cet espace commun est matérialisé par la maison dans *La débil mental*, éminemment utérin, dans laquelle mère et fille ont développé un lien fusionnel : « *Ya compartimos la misma ropa* » (*La débil mental*, p. 8) ; « *Soy ella* » (p. 24) ; « *me meto en su cama, no la despierto, me subo a ella y la abrazo, estoy perdiendo consistencia y solo soy una especie de idea* » (p. 21). La mère espionne sa fille alors qu'elle se masturbe et la félicite de devenir une femme ; elle s'immisce dans sa vie privée en l'espionnant avec son amant et en l'aidant à l'assassiner. La jeune fille devient un sujet à part entière lorsqu'elle coupe le lien *mater*/matière en sortant de cette maison-utérus : « *Y cruzo el comedor, increíblemente lo cruzo, el comedor de mama embarazada todo el invierno, el comedor de mi nacimiento sobre toallas y apósitos, el comedor de mi primer grito sanguinolento al salir del cuero, un rato largo, la cabeza afuera* » (p. 62). Dans les romans *Matate amor* et *Precoz*, dont la narration est prise en charge par les personnages de mères, la maternité semble générer une sensibilité qui étend le lien *mater*/matière[622] au-delà de la relation à l'enfant, transformant leur corps en espace ouvert et cosmique traversé par des pulsions transgressives et créatrices. L'espace maternel comme utopie matério-informelle devient un espace de transgression des discours socio-formels. Il est l'espace où les matières abjectées sont exhumées et circulent du dedans au dehors, hors des contours sociaux et moraux. L'espace maternel n'est donc plus cantonné à l'espace privé et domestique de l'analogie mère-maison mais il s'ouvre à l'espace illimité et sauvage de la forêt dans *Matate amor* ou de l'extérieur et des marges dans *Precoz*. De cette façon, dans ces espaces ouverts qui se construisent en contrepoint de l'espace clos de la maison analogue à une représentation canonique de la maternité comme matrice biologique et close, le corps maternel se construit dans un devenir continu en établissant des connexions rhizomiques avec ce qui l'entoure. Ainsi, la mère de *Matate amor* expérimente un devenir-animal « *Mi aliento de búfalo me socava* » (p. 45) ; un devenir-organique qui dans la rage, le désir, l'exaspération, s'exprime à travers ses matières : le sang, les excréments, l'urine, le lait, la sueur, les larmes ; matières

[622] Cette relation est mise au jour et étudiée par la philosophe Rosi BRAIDOTTI notamment dans l'ouvrage *Metamorfosis, Hacia una teoría materialista del devenir*, Madrid, Akal, 2005, p. 38-45.



Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.
Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin

abjectes exclues de la société, cachées, tues, purifiées ou réprimées par les codes sociaux, moraux et idéologiques selon Julia Kristeva ; un devenir-humique dans une relation intrinsèque avec la nature. Elle se fond littéralement dans la forêt, dans le sol naturel: « *En el piso arranqué una y mil veces el pasto mezclando en mi mano el verde y el amarillo, la tierra y los lombrices* » (p. 45). Lorsqu'elle s'échappe avec son bébé dans la forêt elle exhorte : « *Disimulémonos en el paisaje, cubramos nuestra piel de tierra y verde* » (p. 52). Ariana Harwicz fait de cette mère une véritable Lilith – « mère obscure qui refuse la maternité comme destin biologique » (Rousseau : 2004 : 113)[623] – mais surtout des subjectivités et devenirs féminins alternatifs. Ces corps maternels subversifs renvoient au corps grotesque théorisé par Bakhtine dans son essai sur la carnavalisation chez François Rabelais :

> Ce corps ouvert, non prêt (mourant-naissant-à naître) n'est pas franchement délimité du monde : il est mêlé au monde, mêlé aux animaux, mêlé aux choses. Il est cosmique, il représente l'ensemble du monde matériel et corporel dans tous ses éléments. Dans cette tendance, le corps représente et incarne tout l'univers matériel et corporel, compris comme le bas absolu, comme un principe absorbant et donnant le jour, comme une tombe et sein corporels, comme un champ que l'on a ensemencé et où les nouvelles pousses arrivent à maturité (Bakhtine, 1970 : 36)[624].

Le corps grotesque s'oppose au corps achevé, prêt, fermé des canons classiques. Il est cet espace où circule infiniment la matière en transformation permanente. Bakhtine souligne que la tendance principale de la représentation du corps grotesque consiste à « montrer deux corps dans un seul […]. C'est toujours un corps dans un état de grossesse ou d'accouchement, ou du moins prêt à concevoir ou à être fécondé, avec un phallus et des organes génitaux très apparents. Un autre corps neuf sort toujours, sous une forme ou une autre, du premier » (Bakhtine, 1970 : 35).

Le corps maternel serait donc à l'image du corps grotesque, un corps qui ne cesse d'accoucher de soi, de devenir, de se transformer dans un rapport ouvert avec les matières du monde. De cette façon, il dépasse l'idée de condition matricielle intérieure et contenante vers une condition matérielle, ouverte et poreuse. Et en ce sens, il déplace la représentation allégorique de la captive inscrivant dans le corps des femmes leur lien de subordination au corps et corpus national vers une représentation du corps maternel comme espace ouvert et matériel de créations et de devenirs possibles. Les mères dans les romans ne sont jamais

[623] ROUSSEAU Vanessa, « Ève et Lilith. Deux genres féminins de l'engendrement », *Diogène*, 2004/4 (n° 208), p. 108-113, p. 113.
[624] BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de F. Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, ROBEL Andrée (trad.), Paris, Gallimard, 1970, p. 36.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

cantonnées à leur représentation et leur fonction figée de mères, elles se démultiplient constamment, échappant à toute assignation de rôle ou de représentation.

Chez Gabriela Cabezón Cámara, le corps maternel de Quïty développe un autre aspect du corps grotesque qui engendre de nouvelles formes de subjectivités et de rapport au monde : il est le lieu de la vie et de la mort, du renouvellement inachevé, autrement dit, de la création, à l'image des figurines de terre cuite de Kertch « vieilles femmes enceintes qui rient » que décrit Bakthine :

> Il est ambivalent : c'est la mort enceinte, la mort qui donne le jour. Il n'y a rien de parachevé, de stable et de paisible dans le corps de ces vieilles femmes. Il associe le corps décomposé et déformé par la vieillesse et celui encore embryonnaire de la vie nouvelle. La vie est révélée dans son processus ambivalent, intérieurement contradictoire. Rien n'est tout prêt, c'est l'inachèvement même. Telle est précisément la conception grotesque du corps (*Ibid.* : 35)[625].

Le premier chapitre de *La Virgen cabeza*, intitulé « *Todo lo que is born se muere* », s'ouvre sur le récit de l'expérience de la grossesse de Quïty qui survient après l'expulsion assassine du bidonville où elle vivait avec sa copine trans, Cleo, et lors de laquelle est mort, assassiné par la police, Kevin, leur enfant adoptif. L'auto-description du corps maternel qu'énonce la narratrice Quïty, développe toute l'ambivalence mère/enfant ; vie/mort et la dimension cosmique d'un tel corps :

> Permanecí doblada sobre mi misma en posición fetal, igual que la que se hacía en mí y pese a mí: mi vientre estaba vivo de esa hija que me estaba creciendo pero yo era un cementerio de muertos queridos. Me sentía como una piedra, un accidente, un estado de la materia, una roca conciencia de que será fundida y solidificada y transformada en otra cosa y me dolía saberme (p. 10).
> Pero no le solté la mano al muertito. Le prometí venganza con la certeza de que lo mantendría vivo mientras preparara las armas. Tuve un doble embarazo: una hija viva, sin cara y sin voz aun, que crecía, y un hijo muerto, con una voz y una cara que inexorablemente se iba fundiendo en la nada (p. 16).

Le corps maternel grotesque, chez Gabriela Cabezón Cámara, s'inscrit dans un matérialisme de genre que Monique Witting oppose à la « différence sexuelle » qu'elle taxe d'essentialiste en insistant sur la nécessité de « *liberar a la sexualidad femenina de su subyugación al significante Mujer* » qu'elle considère être une « *construcción idealizada del mismo orden que el falo* » (Braidotti, 2002: 54)[626]. Witting propose donc de substituer au

[625] *Ibid.*, p. 35.
[626] Monique WITTING étudiée et citée par BRAIDOTTI Rosi, *op. cit.*, 2002 : 54. Voir WITTING Monique, *Le corps lesbien*, Paris, Éditions de Minuit, 1973.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

signifiant « femme » celui de « lesbienne ». Dès lors la figure de la mère sort de son déterminisme biologique et féminin. Dans *La virgen cabeza*, il n'y a pas une mère mais deux mères lesbiennes dont l'une est transgenre : « *vamos a ser madres* » (p. 16). La maternité devient une expérience trans et de cette façon, le couple lesbo-trans de mères que forme Quïty et Cleo reconfigure l'expérience et la subjectivité maternelle au-delà des sexualités et des genres. Cette expérience d'une maternité radicalement détachée des déterminismes biologiques et sexuels est illustrée par l'inversement de la relation d'engendrement dans *La virgen cabeza* : ce n'est pas Quïty qui fait naître au monde et à la vie Kevin mais Kevin qui, par sa mort, met au monde Quïty comme mère : « *Su muerte había terminado de alumbrar mi maternidad, me había hecho madre de él* » (p. 12). Ce « devenir mère » par la mort ou la disparition de l'enfant qui inverse le rapport d'engendrement fait écho aux discours des Madres de Plaza de Mayo : « *Mis hijos me han parido para siempre.* »

Le matérialisme féministe aspire à une réappropriation des corps, de la matière et des sexualités comme processus de résistance, d'énonciation et de redéfinition des subjectivités féminines. À ce titre, Rosi Braidotti explore le lien matière/maternel que Luce Irigaray – depuis le concept de différence sexuelle – envisage comme spécificité de la sexualité féminine, comme racines de la subjectivité incarnée et du « *devenir mujer* » dans une perspective matérialiste féministe[627]. En faisant référence à Hélène Rouch[628] elle envisage le lien matériel/maternel comme manière de « *proporcionar figuraciones alternativas de intersubjectividad, por ejemplo, a través de la compleja relación simbiótica entre la madre y la criatura. La placenta, así como el cordón umbilical, pueden funcionar como una forma alternativa de figurar la interconectividad* » (Braidotti, 2002: 40)[629]. De cette façon, Rosi Braidotti conçoit le lieu matériel/maternel comme espace de redéfinition féministe de la subjectivité générant des « *contragenealogías feministas* » qui sont autant de « *incursiones de las mujeres en un nuevo sistema simbólico* » (*Ibid.* : 43)[630]. La représentation de la mère confinée dans sa fonction reproductrice est mise en crise par ces narrations contemporaines de femmes : la maternité devient le lieu de toutes les transgressions et de tous les devenirs. Elle représente un espace, un temps, un corps, ouverts depuis lesquels se reconfigurent les expériences et les subjectivités et s'acquiert une autonomie. De cette manière, elles subvertissent la généalogie canonique du corps argentin en en faisant un acte de création

[627] Voir BRAIDOTTI Rosi, *op. cit.*, p. 38-45.
[628] ROUCH Hélène, « Le placenta comme tiers », *Languages 85*, 1987, p. 71-79.
[629] BRAIDOTTI Rosi, *op. cit.*, p. 40.
[630] *Ibid.*, p. 43.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

intransitif, autonome : les mères, de captives, se font *monstruas*, elles *se* deviennent et engendrent des corps autonomes. La maternité devient donc un processus de construction de l'autonomie.

> El sujeto feminista autodefinido e inyectado de potencia colectiva […] se inscribe en la práctica feminista colectiva que aspira a marcar una diferencia, es decir, a transformar en algo positivo mediante la afirmación potencializadora de posiciones de sujeto alternativas para y por mujeres feministas. La búsqueda de una genealogía femenina alternativa mediante la inmersión en el imaginario materno resulta crucial para este proyecto (Braidotti, 2002 : 39)[631].

Comment interpréter cette mutation de la représentation des maternités ? Francine Masiello émettait l'hypothèse du lien entre les mutations sociales et les mutations des représentations de genre dans son analyse du processus de construction nationale au XIX^e^ siècle. Dans une lecture parallèle, Nora Domínguez remarquait que l'émergence des *Madres de la Plaza de Mayo* reconfigurait l'expérience et les subjectivités maternelles en transgressant les limites entre le privé et le public, le personnel et le politique. Cette reconfiguration, selon Domínguez, contamine la littérature dans les années qui suivent : elle remarque la présence de mères et de femmes dont les sexualités et les maternités dépassent et subvertissent les fonctions de reproduction[632]. Nous pouvons penser que les mutations sociales liées au mouvement féministe actuel[633] ainsi que les mutations du champ académique post/transféministe argentin entrent en résonnance avec les mutations des figures de mères dans la Nueva Narrativa Argentina. En effet, ces dernières se construisent autour de stratégies similaires : la réappropriation des représentations, des corps et des voix ; l'émancipation et l'autonomie énonciative de soi au-delà du déterminisme biologique ; le devenir « autre » ou trans. La famille que la China Iron, au cours de son aventure initiatique où elle sort de son statut de captive, est, en ce sens, représentative de ces réappropriations et transgressions actuelles des expériences maternelles qui inventent de nouvelles configurations corporelles, subjectives, familiales, communautaires auto-déterminées où se mêlent les enfants de son ancien mariage forcé avec Martín Fierro devenu gay ; ceux de son nouvel amour Kauka (issu d'un métissage *selk'nam, tehuelche, winca*) ; Oscar le mari de sa compagne de route et amante anglaise, Liz ; Rosa, l'ancien *gaucho* et *alma doble* : « *Allá entre los indios se me agrandó la familia con mis propios hijos, Juan y Martín, con Kauka y sus hijas, Nahuela y*

[631] *Ibid.*, p. 39.
[632] Elle cite à ce sujet les autrices : Silvia MOLLOY, Libertad DEMITROPULOS, le roman *El dock* de Matilde SÁNCHEZ, et *Preciosas cautivas*, de Graciela MONTALDO et Claudia GILMAN.
[633] Voir chapitre 9.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

*Kauka, que también son hijas mías hoy, y con los menos pensados, Fierro y Oscar. Las familias nuestras son grandes, se arman no solo de sangre. Y esta es la mía* » (*Las aventuras de la china Iron*, GCC, p. 165).

**Conclusion du chapitre.**

**Opérativité #1 du Monstre : reconquérir un regard et un corps souverains pour se rendre inappropriable.**

Nous avons pu voir dans ce chapitre comment, de l'autrice au personnage, s'effectuent la réappropriation et l'auto-gestation des représentations féminines dans la Nueva Narrativa Argentina comme contre-généalogies ou généalogies subversives des corps féminins. Ce qui se joue dans le passage de la captive à la monstre, c'est la réappropriation d'un regard sur soi (se voir) et sur le monde qui s'exprime dans les œuvres de notre corpus via des pratiques auto-référentielles et auto-figuratives monstres comme matérialisations d'un regard singulier (perception monstre) de chacune des autrices ; via des actions sur soi comme l'automutilation, l'auto-immolation ou la boulimie, la mise en scène de soi, l'auto-spécularité et l'autodénomination qui sont autant de processus qui permettent d'articulier la réappropriation d'un regard sur soi (se voir) avec la réapporpriation d'un corps à soi (se saisir) configurant dès lors des mécanismes d'auto-gestation des personnages au sein de la fiction. Enfin nous avons abordé la réappropriation de la figure spécifique de la mère comme figure d'auto-gestation de devenirs multiples de soi et de construction d'êtres autonomes. Ce processus de reconquête d'un regard et d'un corps souverains est la première étape de la naissance du monstre comme figuration de l'émancipation critique qui instaure un rite de passage de la fiction unitaire de « La Femme » dans la littérature canonique des fondations et dans la société hétéronormative à des fictions alternatives de femmes dans la Nueva Narrativa Argentina. Il s'agit maintenant d'étudier comment s'articule le passage de « se voir » à celui de « se montrer », du monstre comme fonction spéculaire à fonction figuratrice. Comment s'effectue la critique (monstration) et l'émancipation (transgression et devenir) des représentations des corps de femmes à travers les monstres féminins de la Nueva Narrativa Argentina ? Étant agie simultanément par une triple opérativité, la figuration du monstre incarne des transcorporalités, autrement dit des corporalités dynamiques et mutantes, qui figurent à la fois des corps dystopiques – déconstruction critique des corps de femmes captives (chapitre 5) – qui débordent et mutent vers des corporalités utopiques – inventions de devenirs féminins et trans émancipés et toujours inappropriables (chapitre 6).

# Chapitre 5 – DÉCONSTRUCTIONS

Se montrer

## Monstruosités dystopiques

## Monstrations déconstructrices des fictions canoniques des corps féminins

> « Mi cuerpo argentino pretende ser irónico, ajeno a las pretensiones esencialistas con que las ideas de Patria o de Nación arman sus modelos de pertenencia. Más bien me gustaría armarlo con sus exclusiones, sus forajidos, sus fuera de catálogo. Nada de las manos del General ni el dedo de Evita, de cadáveres eyectados por el turismo político, de las piernas de Messi o de Maradona » (María Moreno, 2017)[634]

> « Le démembrement du corps féminin, membre par membre, organe par organe, sécrétion par sécrétion, est à la fois la déconstruction terme à terme du corps anatomique féminin tel qu'il a été représenté et cartographié par le discours patriarcal et l'opérateur de sa ré-inscription dans le cadre d'une économie libidinale différente, non-phallique […] » (de Lauretis, 2007 : 27)[635]

### Introduction du chapitre

Une jeune fille séquestrée et instrumentalisée dans un *puticlub*, des femmes numérotées et sélectionnées pour un projet patriotique, des femmes cobayes, fétiches ou objets ; des femmes clivées entre leur rôle de mère, d'épouse et leur désir intime et primitif, des femmes clivées dans leur chair : transplantées, brûlées, amputées, contaminées ; des revenantes, des spectres ou des dépossédées. Que mon*s*trent, qu'exhibent ces monstres féminins qui peuplent notre corpus ?

Jeffrey Cohen proposait de lire les cultures depuis les monstres qu'elles engendrent (Cohen, 1996)[636] – le monstre se faisant donc produit ou effet de la culture et des représentations. Dans son sillage, nous étudierons les monstres féminins de la Nueva Narrativa Argentina comme les représentations critiques des effets des dispositifs des nécropolitiques argentines (envisagés de façon transhistorique) ainsi que des effets des représentations dystopiques des femmes inscrites dans la littérature canonique des fondations (voir chapitre 1). Comment opère cette monstration déconstructrice au sein de notre corpus ?

[634] MORENO María, «Una cartografía de la literatura. Cuerpo argentino », revue *Anfibia*, 2017.
[635] DE LAURETIS Teresa, *Théorie queer et cultures populaires* : de Foucault à Cronenberg, Paris, La Dispute, 2007.
[636] COHEN, *op. cit.*, 1996. Voir chapitre 4.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

De l'inventaire des monstres qui y transitent se dessine une typologie qui épouse les trois *topos* du corpus canonique argentin envisagés comme dispositifs de la généalogie du corps argentin qui est, en contrepoint, une nécrologie des corps de femmes, d'où l'expression « corps *dys*topiques »[637] : les captives actualisent le motif de la captive ; les doubles, la frontière/le clivage de la dichotomie civilisation ou barbarie ; les disparues ou invisibles, celui du désert. Ces monstres féminins font donc la monstration du corps comme lieu d'inscription (Foucault), comme textualisation (Ostrov, 2004)[638], du corps comme signe (Zoberman, Tomiche et Spurlin, 2013)[639] ou du corps comme toile marquée de la signature du pouvoir (Segato, 2013)[640]. Chaque corps dystopique – la captive, la double, la disparue – révèle donc de façon critique une dimension problématique du lien entre le corps des femmes, le territoire et l'écriture, et incarne une réécriture déconstructrice qui exhibe les fictions de « La Femme »[641] et les *topos* de la na[rra]tion inscrits dans le corps des femmes tout en actualisant leur persistance et leurs enjeux dans le monde contemporain néolibéral profondément patriarcal.

Les autrices procèdent ainsi à la ré-écriture, au re-marquage des textes fondateurs, des marques et des mécanismes qui construisent les représentations et les fictions de « La Femme » rejoignant ainsi le concept de « *re-marca* » d'Andrea Ostrov :

> Una operación de *re-marca* en doble sentido: repetición, insistencia, reproducción de ciertos trazos a fin de iluminarlos, subrayarlos, hacerlos visibles. La estrategia de la *reescritura* en los textos de mujeres constituye a mi entender una herramienta deconstructiva fundamental, no tanto como reconfiguración alternativa del cuerpo y del género hegemónicos sino más bien como *re-marca* de los trazos y efectos de la ley del género en el cuerpo. La reescritura como re-marca consistirá en volver a escribir, en sobre-escribir una determinada configuración corporal para iluminar los trazos de una escritura históricamente invisibilizada y naturalizada sobre el cuerpo (Ostrov, 2012 : 120)[642].

Cette opération de réécriture qui consiste à souligner la norme de genre qui se matérialise dans le corps et, de cette façon, engendre un processus de déconstruction, rejoint le processus de « mimésis » de Luce Irigaray repris par Rosi Braidotti.

---

[637] Voir chapitre 2 à propos des dispositifs de la généalogie du corps argentin (Fanlo, 2009).
[638] SEGATO Rita Laura, *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*, Tinta Limón, 2013.
[639] ZOBERMAN Pierre, TOMICHE Anne et SPURLIN William J. (ed.), *Écritures du corps : Nouvelles perspectives*, Classiques Garnier, 2013.
[640] SEGATO Rita, *La escritura en el cuerpo de las mujeres de Ciudad Juárez: territorio, soberanía y crímenes de segundo estado,* Tinta Limón, 2013. Rita Segato parle en effet du corps comme « *lienzo* » marqué de la « *firma* » du pouvoir.
[641] À propos de « La Femme », voir chapitre 1.
[642] OSTROV Andrea, « Género, escritura y reescritura », *Lectures du genre*, 2012, vol. 9, p. 112-123, p. 120.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

> En mi adaptación de la estrategia textual y política de la « mimesis » de Irigaray he sostenido que se trata de una forma afirmativa de deconstrucción. Esto significa que llega a ser una reapropiación colectiva de las imágenes y las representaciones de la Mujer tal y como han sido codificadas en el lenguaje, la cultura, la ciencia, el conocimiento y el discurso y, por lo tanto, interiorizadas en el corazón, el pensamiento, el cuerpo y la experiencia de las mujeres. La representación mimética de esta institución imaginaria y material de la feminidad conlleva la subversión activa de los modos establecidos de representación y de expresión falogocéntricas de la experiencia de las mujeres que tiende a reducirlas a la irrepresentabilidad (Braidotti: 2005 : 42)[643].

Par « mimésis », elle entend la réappropriation des représentations normées des femmes imposées par le système phallocentrique qui, par la représentation mimétique, engendre un processus de déconstruction subversive. La représentation mimétique contribue, par contraste, à exhiber l'irreprésentabilité des femmes en-dehors de ces normes. En effet, les femmes seraient, selon Luce Irigaray, « ce sexe qui n'en est pas un » (Irigaray, 1977)[644], autrement dit, ce sexe qui ne se circonscrit pas à la fiction d'unité des représentations phallocentriques : comme le lit Judith Butler, il s'agit d'un sexe qui n'est « non pas un mais multiple » (Butler, 2005 [1re éd. : 1990])[645]. La « troisième position » ou l'« entre » depuis lesquels les femmes écrivent (Masiello, 1992)[646] rejoignent ces théories féministes de la monstration. Cet « entre » critique est matérialisé par le concept de *doblez* / « pli » (Domínguez, 1998)[647]. Cette position « entre », « double » ou « au-delà » génère une monstration critique des tensions binaires et dichotomiques dans lesquelles sont prises les femmes car « *Al derrumbar estas falsas dicotomías, las escritoras alteran el espacio discursivo para redefinir la naturaleza de la literatura y del conocimiento y para forjar sistemas de prestigio alternativos que ponen en cuestión las expresiones dominantes del poder a través del discurso [...] desde el siglo XIX, aún persiste un gesto femenino contra el binarismo* » (Masiello, *Ibid.* : 19-20)[648]. Ainsi, l'exhibition critique des normes de représentation de « La Femme » et des binarismes qui les soutiennent génère une monstration de l'extériorité et de l'hors-champ qui reste à investir, autrement dit de l'absence de représentation et de l'irreprésentabilité ou de l'irreprésentée.

[643] BRAIDOTTI Rosi, *op. cit.*, 2005 (1re éd. : 2002), p. 42.
[644] IRIGARAY Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Éditions de Minuit, 1977.
[645] BUTLER Judith, *Trouble dans le genre*, Paris, La découverte, 2005 (1re éd. : 1990), p. 74-75.
[646] MASIELLO Francine, *op. cit.*, 1992.
[647] DOMÍNGUEZ Nora, « Reflexiones finales. Acerca de la crítica », in DOMÍNGUEZ Nora et PERRILI Carmen (comp.), *Fábulas del género. Sexos y escritura en América Latina,* Rosario, Beatriz Viterbo, 1998.
[648] *Ibid.*, p. 19-20.

Nous avons pu voir dans la première partie de ce travail que la littérature argentine est traversée par une dynamique de réécriture de ses fondations violentes dont Viñas analyse les « *constantes con variaciones* » depuis une modalité traumatique de retour obsessionnel du motif du viol fondateur[649] et dont Elsa Drucaroff étudie les « *manchas temáticas* » depuis une lecture « post-dictatoriale » de la littérature contemporaine (2011). Le monstre féminin n'est donc plus ce corps passif – la captive : écrite, représentée, exhibée, marquée –, il devient une monstration, autrement dit, un corps actif et critique éminemment performatif : il ré-écrit le corpus canonique qui le constitue, il re-présente la représentation dans laquelle il est enfermé, il exhibe les processus qui le construisent, il re-marque ses propres stigmates, procédant ainsi à sa déconstruction.

> En términos de literatura, para mí son los textos fundamentales, esos cuya lectura me marcó un antes y un después, incluso cuando no podía pensar en términos de tradición ni de ruptura, cuando era una lectora más sencilla, por decirlo de algún modo. Desde que hice esas lecturas ya casi no puedo pensar la violencia sin referirla a esos textos: me la filtran, me la estructuran, me la llenan de leit motivs. La carne, su falta, la lucha por la achuras, el degüello del nene, la violación elidida, el degüello una vez más, pero esta vez intencional y del enemigo político, la fiesta, el erotismo bestial "para nosotros no es mengua el besarlos en la lengua", la leva, el ejército, el hambre, el indio, la cautiva, la muerte del niño destripado, el parto, la lluvia de golpes, la violación, el castigo por el sexo, por su falta y por su exceso, la matanza del amo, y, por fin, los cadáveres, esos que de no estar están en todas partes, incluso en el sexo, "en las conchitas de las pendejas". Son textos que ponen en juego poéticas poderosas, por eso fundan y marcan y se hacen inevitables (Cabezón Cámara, 2014)[650]

À la suite de Judith Butler qui s'interroge sur la performativité de la norme hétérosexuelle qui matérialise les corps, nous nous demanderons : comment « citer la loi pour la produire différemment, "citer" la loi afin de réitérer son pouvoir et de s'en emparer […] » (Butler, 2009 : 29)[651] ? C'est là, nous semble-t-il un processus qui opère dans les manifestations féministes actuelles comme dans les romans de notre corpus[652]. Et nous voyons combien le geste critique récurrent de retour au corpus fondateur de l'« Argentine comme narration » dans la Nueva Narrativa Argentina peut s'appréhender depuis la dimension post ou trans-féministe d'in-fondation, de dé-fondation des bases patriarcales et modernes ainsi que du capitalisme avec lequel il s'articule, vers une déconstruction émancipatrice des fictions

[649] À ce sujet, voir chapitre 1.
[650] DOMÍNGUEZ Nora, « Conversaciones y reenvíos con Gabriela Cabezón Cámara », Entretien avec Nora Domínguez, in *Cuadernos LIRICO*, n° 10, 2014.
[651] BUTLER Judith, *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du sexe*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.
[652] Voir chapitre 9.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

*des* femmes et des représentations des corps (corps des femmes, corps social, corps textuels)[653].

Dans ce chapitre, nous nous demanderons comment opère la monstration déconstructrice qu'incarne chaque monstre féminin à travers son corps dystopique au sein de notre corpus : la monstration critique des corps de femmes comme corps conquis inscrits dans les personnages de captives ; la monstration déconstructrice de leurs corps clivés et dichotomiques figurés par les personnages de doubles entre *civilización y barbarie* ; enfin la monstration révélatrice de leur exclusion ou de leur négation représentée dans les personnages de femmes dans *el desierto*.

### 5.1. Les captives. Corps conquis.

Si la captive est la fiction fondatrice de « La Femme » et le viol l'acte fondateur de la littérature canonique des fondations[654], la représentation des corps féminins revêt des enjeux politiques transhistoriques dans la définition de la souveraineté car c'est bien la question de la souveraineté qui est en jeu dans cette articulation entre le corps féminin, le territoire (le corps national) et l'écriture (la littérature canonique). En ce sens, les deux œuvres fondatrices d'Esteban Echeverría font système à l'heure d'envisager l'articulation entre corps, territoire et écriture : *La cautiva* et *El Matadero* tissent un lien entre le corps des femmes[655], le corps des vaches et la nation comme espace conquis et exploité (le fortin à la frontière, l'abattoir). En effet, l'écriture est un dispositif de pouvoir qui conjugue un double geste de conquête et d'appropriation : conquête et appropriation des territoires ; conquêtes et appropriation des corps des femmes. La captive est donc le corps marqué par la littérature canonique, et nous nous demanderons comment les monstres féminins de notre corpus re-marquent de façon critique, tout en nous montrant son actualisation contemporaine, cette articulation entre le corps des femmes, le territoire et l'écriture à partir des relations suivantes : les femmes enfermées dans la littérature des fondations, corpus canonique des *escritores-estadistas* ; les femmes captives des représentations et des projections patriarcales.

[653] Nous aborderons les dynamiques et les directions de ce geste de re-fondation dans le chapitre 6.
[654] Voir chapitre 1.
[655] C'est bien le lien entre les deux œuvres qui articulent le corps des femmes et les vaches. Rappelons que c'est un jeune unitaire qui est violé dans *El Matadero*, d'Esteban Echeverría.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

### *5.1.1. Ré-écrire le corp[u]s canonique : cautivas et mataderos dans la Nueva Narrativa Argentina*

Deux romans publiés en 2017 et présentés en 2018 à la *Feria del Libro* de Buenos Aires dans le contexte politique de débats sur la légalisation de l'avortement font irruption dans le corpus canonique argentin en faisant des références directes au canon littéraire et au territoire argentin : d'un côté la référence au *Matadero* d'Esteban Echeverría dans *Nación vacuna* que Fernanda García Lao actualise dans une dystopie nationale autour de la farce de la guerre des *Malvinas* ; de l'autre, l'actualisation du *Martín Fierro* (et du *Manual del estanciero*) de José Hernández dans *Las aventuras de la China Iron* où Gabriela Cabezón Cámara raconte l'itinéraire d'émancipation de la *china* du héros national Martín Fierro dans ce qui devient une utopie nomade qui dissémine l'idée de nation et transforme le territoire argentin en mille plateaux. Entre la dystopie immunitaire bovine et l'utopie émancipatrice *queer*, gravite aussi de manière centrale la figure de la captive : femmes interrogées, vaccinées, marquées, numérotées et sélectionnées pour un projet patriotique d'immunisation et de repeuplement des îles *Malvinas* d'une part ; et d'autre part, la *china*[656] devenue libre après la mobilisation de Fierro sur le front qui part à l'aventure dans la pampa avec une anglaise qui réveille sa conscience et son désir de connaissance et lui permet de se rendre compte de ses limites et de ses entraves. Fernanda García Lao et Gabriela Cabezón Cámara interviennent dans le corpus canonique en réécrivant les *topos* de la littérature des fondations : la captive, le *matadero*, le désert, l'*estancia*. Comment en exhibent-elles la performativité dans la construction d'un corps national qu'elles nomment toutes deux « patrie » ? Comment en exhibent-elles la performativité – les mécanismes d'appropriation ou d'expropriation ainsi que de conquête et de souveraineté de la nation et de la narration – sur le corps des femmes ?

Corps dystopique, le corps de la captive est doublement marqué, doublement dé-possédé : par l'histoire de la construction de l'État-nation et par la littérature des hommes de la république des lettres. Corps martyr, corps patriotique, il est instrumentalisé symboliquement et politiquement. Chair passive. *Res argentina*. Comme nous l'avons vu, il va de pair avec la vache dans la conquête économique et littéraire du territoire argentin. Fernanda García Lao fait la monstration de cette articulation entre le corps des femmes et des vaches dans la construction de la patrie, en traitant les territorialités de l'abattoir et de la

[656] La « *china* » est le mot utilisé pour désigner l'épouse du gaucho ou/et sa servante (souvent indiennes), dans le milieu rural du XIX^e^ siècle.



Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.
Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin

clinique patriotique où les femmes sont testées et vaccinées avant d'être sélectionnées pour leur mission de repeuplement des îles *Malvinas* de façon à ce qu'elles génèrent chez le lecteur une confusion quant à la nature des corps – femmes ou vaches ? – qui y transitent.

> La carnicería de papá se vaciaba de noche. Durante el día, distintos tipos de carne se exponían en el mostrador. Lomo, cuadril, carnaza. Una multitud cortada y desplegada con prolijidad […]. Durante años fui el encargado de afilar los cuchillos antes del alba. A cambio mi papa me pagaba mis cursitos de administración […]. Ahora soy funcionario, la mano derecha me duele de manipular conciencias y papeles. Pienso en mi extremidad como un pedazo de músculo que cuelga. Es la repetición la que me pone en este estado de indiferencia. La jornada de ayer por ejemplo. Un desfile de brazos desnudos. Me ubiqué junto al enfermero. Yo hacía las preguntas. El buscaba la vena, el olor […]. Cierro los ojos, me quito las lentes apabullado por esos brazos: recortes de mujer. Ellas vienen fragmentadas. No logro ver un cuerpo entero. O es una nalga, o un brazo. Pequeños indicios de carne (p. 11-13).

Fernanda García Lao joue de la confusion grotesque – corps de femmes/corps de vaches ; abattoir/clinique/patrie – doublée de l'empreinte de l'absurde kafkaïen. En effet, le narrateur Jacinto Cifuentes est fonctionnaire de la Junte civile qui s'est installée à Rawson et incarne le sujet moderne en crise par excellence : il est le fruit d'une union matérialisant la séparation du sujet entre un père boucher qui se confond avec sa tâche qu'il effectue mécaniquement et une mère psychologue absente mais qui revient pour se mettre au service de la manipulation de la junte ; fils végétarien d'un boucher et secrétaire d'une administration qui lui dicte des décrets et des projets mensongers dont le sens lui échappe, il incarne un vide existentiel renforcé par cette disjonction permanente entre ses actes et son désir absent, nié ou frustré ; il est un exécutant – il réalise des enquêtes auprès de femmes pour un projet dont il méconnaît la finalité – et son observation et sa présence au monde n'ont jamais d'efficience à l'image de sa fonction burocratique. *Nación vacuna* se raconte donc au travers de cette focalisation interne burocrate qui est l'expression d'une scission entre le narrateur et le monde, entre le désir et le corps. Si le narrateur est homodiégétique, il n'est pourtant jamais sujet de l'action et son évolution est à l'image de son statut de fonctionnaire : elle est toujours subordonnée et fonctionnelle. En effet, le narrateur personnage fait partie d'une chaîne fordiste de montage qui règne tant sur la boucherie de son père que sur l'administration de la Junte : elle fragmente les tâches, les automatise et les dissocie les unes des autres. Peu à peu le projet appelé « *Proyecto Vacuna* » (de nouveau l'adjectif « *vacuna* » sème le trouble par sa polysémie) révèle ses fins : envoyer un groupe de femmes fertiles et saines pour repeupler les îles *Malvina*s habitées par les soldats argentins victorieux mais contaminés par l'eau souillée par les Anglais avant de se retirer. Ce sont des chairs passives dont le destin se divise entre les



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

îles où les attendent le viol et la reproduction forcée si elles sont aptes ; ou l'abattoir où elles sont tuées et transformées en savoureuses et calmantes capsules de viande. Depuis l'ironie et l'excès investis dans la dimension baroque de son œuvre, l'autrice exhibe l'artificialité et la manipulation de la construction de la patrie comme « *matadero de cautivas* » configurant ainsi une monstration critique.

Les captives de *Nación vacuna* – « *trece* », « *cinco* », « *cuatro* » – sont des parties et des miniatures d'un territoire utilitariste. Le corps de la femme y est une possession, un objet subordonné à un projet national, administré par une Junte et limité à deux fonctions, immuniser et reproduire, inscrivant le projet dans le paradigme immunitaire de la pensée moderne[657] :

> La ganadora del Proyecto Vacuna viajará a las M, secundada por dos finalistas. Los treinta infectados las esperan. Nunca los olvidamos, mienten. Hemos logrado una Vacuna que es un escudo de protección masivo. Pero no solo reanimaremos clínicamente a las sobrevivientes. Nuestra cruzada es moral: hace meses que viven sin hembras. Sodomizados, no son un buen ejemplo para la patria. Las seleccionadas vivirán con los héroes en los barracones hasta quedar preñadas. Las M resurgirán y de ellas nacerán niños sanos. Gracias a las hembras reconquistaremos el mito de nuestro más preciado pedazo de tierra (p. 70-71).

De nouveau, l'autrice envisage l'articulation entre corps des femmes, territoire et littérature des fondations : il s'agit de corps fonctionnels (ventres) dans un territoire fonctionnel (peuplement des îles) dans une fiction fonctionnelle (le récit officiel) dont la finalité est le rendement et la productivité. La polysémie de l'adjectif « *vacuna* » (tenant tant au vaccin qu'à la vache) ouvre une lecture où se trame un parallèle ou plutôt une confusion entre l'abattoir et la Junte, la vache et la femme, les deux versants de la construction nationale. La patrie est donc cette *res argentina* composée de coupes de vaches, de coupes de femmes et de coupes/frontières territoriales[658].

De la Junte dans *Nación vacuna* à l'Estancia dans *Las aventuras de la China Iron*, les autrices conforment des dystopies utilitaristes articulant le corps, le territoire et le corpus canonique : l'une est immunitaire et démographique (abattoir, clinique, patrie) ; l'autre est extractiviste et colonialiste (Campo Malo, *Estancia*, Patrie). Dans chaque roman la dimension

[657] Voir chapitre 2, à propos du paradigme immunitaire de la pensée moderne étudié par le philosophe Roberto Esposito.

[658] Cette esthétique de la « coupe » des corps et des territoires nous ramène aux dessins d'Iñaki Echeverría qui illustre *Beya. Le viste la cara a Dios* (version roman graphique) de Gabriela Cabezón Cámara où la jeune fille captée dans le réseau de traite sexuelle est représentée de façon « coupée », fragmentée. De plus, dans le texte, l'autrice recourt à l'analogie avec *El Matadero* de Echeverría pour décrire les viols, les tortures, les coups, que subit Beya.

artificielle de ces territoires institutionnels, conquis et nationaux ou patriotiques est re-marquée depuis l'excès et l'ironie. Ces dystopies se configurent comme des espaces baroques, des scènes de performances, qui jouent la répétition, la coupure et la chaîne itérative nous rappelant la conception de la performativité chez Judith Butler[659] : chaînes de femmes dans l'Annexe de la Junte qui passent du bureau de l'infirmier à celui de l'administrateur à celui du gynécologue à celui de l'abattoir ou du « *Nación vacuna* » (qui est aussi le nom du bateau qui les emmène aux îles « M. ») ; chaîne de gestes qui mécanisent les tâches dans l'*Estancia* Las Hortensias et dans le Campo Malo, le secteur des « *descarriados* ».

> En esta trama, los gauchos y las chinas, que no hacían gimnasia porque a esa hora les tocaba darles el desayuno a las criaturas trabajaban con esmero desde las ocho de la mañana hasta las ocho de la noche. Cantaban: « Acá está la bandera idolatra / la insigna que Belgrano nos legó, / cuando triste la patria esclavizada / con valooor sus vínculos rompió » y hacían los trabajos por partes. Quiero decir que nadie hacía los trabajos todo entero, nadie terminaba lo que empezaba. Las lavanderas, por ejemplo, estaban sentadas al borde de grandes piletones: las primeras mojaban y enjabonaban las prendas. Se las pasaban a las que seguían, que las restregaban con cepillos. Estas, a su vez, a las enjuagadoras. Y, finalmente, llegaban a las colgadoras morenas las camisas blancas como soles de mediodía (*Las aventuras de la China Iron*, p. 114).

Les autrices articulent cet utilitarisme fordiste appliqué à la gestion des corps et des espaces conquis avec le dispositif « narratif » de la scénographie de cohésion : les mises en scène conçues pour les photographies et les actes officiels du « *Proyecto Vacuna* » : « *Al equipo del proyecto, junto al puente de popa, nos toca posar como cantantes. Ellas un paso al frente, nosotros con un brazo hacia atrás* […]. *Llegan los miembros de la junta en un Cadillacs, seguidos por el grupo de Fanfarria Militar, una agrupación de cabos músicos que tocara la Marcha a la Vacuna recién compuesta* » (*Nación vacuna*, p. 104) ; l'hymne et le manuel qu'Hernández se vante d'avoir écrit et inventé, « *haciendo patria* » (p. 135), face à Liz qui lit devant lui ses propres vers :

> Gringa, darling, ¿vos te creés todo lo que leés? Lo inventé todo eso, bueno, casi todo, cautivas tienen y no las tratan como a princesas, tampoco mucho peor que nosotros a las chinas, ay, perdóname, Liz, no puedo parar de reírme […]. And why did you lie to me? Te lo expliqué ya, Liz: la Nación necesita esas tierras para progresar. Y los gauchos, un enemigo para hacerse bien

[659] BUTLER Judith, *op. cit*. Dans cet ouvrage, Judith Butler rappelle le processus de matérialisation des corps comme effets d'une dynamique de pouvoir. La matière des corps serait donc le produit des normes régulatrices et de ses effets. Le processus qui inscrit ces normes dans la matérialité des corps est « la performativité » non pas conçue dans le sens biblique de faire advenir par un acte ce qui est dit ou nommé par un sujet, mais « le pouvoir réitératif du discours de produire les phénomènes qu'il régule et impose ». La matérialité du corps serait donc le produit d'une chaîne citationnelle d'un énoncé itérable (p. 27).

> argentinos. Todos los necesitamos. Estoy haciendo Patria yo, en la tierra, en la batalla y en el papel, ¿me entendés? (*La aventuras de la China Iron*, p. 135).

Gabriela Cabezón Cámara s'est donc inspirée davantage des *Instrucciones del estanciero* de Hernández (1884)[660] que de son poème épique *Martín Fierro* : l'*Estanciero* impose une série de normes qui ritualisent la vie des *gauchos* dans l'*estancia* (p. 104) en performant ses fantasmes de création de « *el hombre del futuro* » (p. 107).

> Él le explicaba su propósito: era más que una estancia, era una ciudad moderna lo que estaba construyendo con su obra lenta, el proceso que le hacía atravesar al gaucho desde que llegaba a la estancia fortín hasta que se volvía parte. Primero le tocaban los trabajos más duros, como cavar la fosa que empezaba a rodear la estancia no tanto porque el coronel le creyera especialmente útil sino porque necesitaba acostumbrar a los hombres nuevos el trabajo, cansarlos para que de noche se desmayaran antes de emborracharse y entonces no tener que castigarlos, hay que tener la cabeza muy fría para saber tomar, acostumbrarlos a levantarse y acostarse a la misma hora, acostumbrarlos a los ciclos de la industria y la higiene. Además era un ritual de iniciación, casi una yerra era la fosa, una marca: a partir de ahí, empezaba una vida nueva. Los hacía cavar su propia fosa, su frontera, su antes y después. Era el primer paso para sacarlos de larva. Luego comenzaban a asistir a los ya expertos en las tareas diversas. Y estaba la escuela. Los que estaban desde hacía más tiempo ya leían y escribían. Hernández les dejaba la Biblia porque la religión enseñaba algunas cosas buenas como la monogamia. Y la obediencia al Señor (p. 105).

La dimension re-marquée de la répétition, de la mise en scène de la nation dans chacun des romans configure une monstration critique de sa construction artificielle et arbitraire. Pour reprendre les mots d'Andrea Ostrov, elle constitue :

> Una operación de *re-marca* en doble sentido: repetición, insistencia, reproducción de ciertos trazos a fin de iluminarlos, subrayarlos, hacerlos visibles […]. La reescritura como re-marca consistirá en volver a escribir, en sobre-escribir una determinada configuración corporal para iluminar los trazos de una escritura históricamente invisibilizada y naturalizada sobre el cuerpo (Ostrov, 2004)[661].

Ces dystopies institutionnelles fonctionnent depuis la répétition – la performativité – de gestes, de chants, de poses, d'actes, destinés à créer une cohésion ou un « corps national » envisagé comme organisme dans lequel chaque organe a une fonction[662]. L'*Estancia* comme

---

[660] HERNÁNDEZ José, *Instrucciones del estanciero. Tratado completo para la plantacion y manejo de un establecimiento de campo destinado a la cría de hacienda vacuna, lanar y caballar*, Buenos Aires, C. Casavalle Editor, 1884. Remarquons aussi que Juan Manuel de Rosas, président argentin, fut aussi un grand propriétaire terrien, administrateur d'*Estancia* et qu'il écrivit aussi un manuel *Instrucciones para la administracion de una estancia* (1820).

[661] OSTROV Andrea. *El género al bies: cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*, Alción, 2004.

[662] À ce propos, voir la conception organiciste de la nation moderne au chapitre 2 : Judith SCHLANGER, *Les métaphores de l'organisme* (1971).



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

la Junte sont des fictions patriotiques qui, pour faire patrie ou corps patriotique, désarticulent le corps collectif et le corps de chacun·e en les captant dans les limites de son discours et donc de son pouvoir. Corps et territoires sont capturés dans les limites d'une narration : dans *Nación vacuna*, le lecteur comme les personnages engagé·es dans le « *Proyecto Vacuna* » se heurtent aux limites de la fiction, attrapé·es, enfermé·es, manipulé·es dans et par le récit de la Junte jusqu'à la fin du roman où ensemble, ils partagent le constat terrible que tout cela n'était qu'illusion et que les îles *Malvinas* sont désertes : « *Perdimos* ».

Si nous nous demandions pourquoi ce retour aux fondations dans la Nueva Narrativa Argentina, il semble que ces deux interventions dans le corpus canonique qui conforme « *la Argentina como narración* » (Monteleone, Dalmaroni, 2011)[663] configurent un geste de réappropriation et d'expropriation des textes du corpus canonique national/patriotique qui peut s'envisager aussi comme dé-fondation, in-fondation, des-autorisation dans le sens où elles les subvertissent et les déconstruisent. Depuis l'épigraphe de Thomas Bernhard qui initie son livre – « *Patria, absurdo* » – Fernanda García Lao déconstruit et exhibe dans *Nación vacuna* l'absurdité de l'idée de Patrie en exhibant l'artificialité de ses composantes : la patrie est dirigée par une junte présentée comme la matérialisation du pouvoir patriarcal constitué d'un ingénieur, d'un gynécologue et d'un commissaire auquel nous pourrions ajouter le boucher ; et la famille de Jacinto dont le frère est le président de la Junte est la caricature d'une mini-Patrie ou « corps national » composé d'un père boucher et d'une mère psychologue symbolisant la scission du sujet moderne entre le corps et l'esprit ; le projet de patrie repose enfin sur un dispositif eugéniste qui exploite le corps des femmes pour la reproduction et l'immunisation des populations[664]. Cette carnavalisation de la Patrie argentine traverse l'œuvre de l'autrice ponctuée d'incursions baroques dans le corpus et dans l'histoire nationale souvent figurées par des miniatures familiales : en 2011, *Vagabundas* se réapproprie les tensions entre civilisation et barbarie de la construction nationale de la fin du XIX^e^-début du XX^e^ siècle qui traversent la famille d'Eusebia et Homero et leur station balnéaire menacée par la dune sauvage ; en 2014, *Fuera de la jaula* peut se lire comme un mise en abyme du péronisme (divisée en 3 parties qui constituent 3 dates clés de l'histoire) figurée par la famille dégénérée à la tête de laquelle se trouve le colonel à la retraite Domingo (Perón) qui s'affaire à créer des prototypes de son fantasme féminin (Evita), se bat contre ses enfants siamois

[663] MONTELEONE Jorge et DALMARONI Miguel, *La Argentina como narración*, Fondo Nacional de las Artes, 2011.
[664] Ce dispositif de dystopie futuriste qui actualise le passé argentin et notamment la question de captives et du corps traverse le roman de PONCE Néstor, *Azote*, México, Editorial Terracota, 2008.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

ManFredo (Argentina) qu'il veut séparer en deux et perd sa femme Aurora (Evita) – la narratrice – assassinée alors qu'elle chantait l'hymne national ; enfin en 2017, *Nación vacuna* actualise dans une dystopie futuriste l'Histoire argentine : le « *Proyecto Patagonia* » post-dictature de Raúl Alfonsín qui envisageait de déplacer la capitale argentine en Patagonie (1986), les guerres des fondations (conquête du désert et captives), la dictature militaire (Junte, guerre des *Malvinas*, séquestrations et disparitions), la transition démocratique (oubli et manipulations médiatiques). Tous les trois ans, Fernanda García Lao fait une incursion dans l'Histoire et les *topos* du corpus canonique national constituant une monstration baroque de la construction et de l'actualisation de l'idée de Patrie. Nous verrons au chapitre suivant que si dans le roman *Nación vacuna* de Fernanda García Lao tous les personnages finissent captifs de la Junte et de son récit officiel – ils ne peuvent pas sortir du bunker ni rentrer à Rawson, la capitale, parce que la presse a annoncé le succès du projet –, à l'inverse dans *Las aventuras de la China Iron*, lorsque Josefina et Liz sortent de l'*estancia* d'Hernández, c'est une communauté du nom du vent – *Mewlen* – qu'elles forment, devenant ainsi insaisissables.

Ces deux romans tous deux publiés en 2017 dans un contexte de révolution féministe qui questionne les fondements patriarcaux de la société et la conception moderne du corps, interviennent dans le corpus canonique national en en re-marquant les *topos* nécropolitiques aux fondations de la généalogie du corps argentin. Fernanda García Lao et Gabriela Cabezón Cámara, s'attaquent aux « pères » de la littérature des fondations en faisant irruption dans *El matadero*, « La cautiva » et *El gaucho Martín Fierro* : si « *La Argentina [patria] como narración* » est l'œuvre des *escritores-estadistas*, cette réappropriation baroque du corpus canonique masculin en désarticule les mécanismes pour mettre au jour leur artificialité portée par un substrat patriarcal. Se faisant, elles procèdent à une monstration critique de la construction du corps national allégorisé par le corps des femmes captives en re-marquant par le baroque et l'absurde l'artificialité de l'articulation entre corps, territoire et narration dans les textes fondateurs. Les deux autrices ont recours à des pratiques transtextuelles d'actualisation dystopique ou utopique de corporalités et de spatialités canoniques. Si Fernanda García Lao procède à une réécriture dystopique prise en charge par un narrateur interne tout aussi dystopique, Jacinto, qui raconte depuis son regard de burocrate sans distance, impuissant et frustré l'histoire de ce projet de repeuplement des îles Malouines par une sélection de femmes ; Gabriela Cabezón Cámara invente une narratrice dont le regard innocent de départ évolue au fur et à mesure de l'histoire. Son roman raconte l'apprentissage d'un regard à partir duquel la narratrice apprend à voir le monde et ce monde évolue et

s'élargit en même temps que le regard de la narratrice. Nous le verrons, du récit dans l'*estancia* au récit au sein de la communauté de Mewlen, la narration passe du « je » au « nous », d'une focalisation interne à travers laquelle s'exprime le décalage de la narratrice avec ce qu'elle observe et commente et qui génère une représentation baroque de l'estancia, à une focalisation interne à travers laquelle la narratrice raconte son expérience de fusion communautaire.

Si dans *Las aventuras de la China Iron*, le personnage de la captive prend en charge la narration, dans *Nación vacuna*, la voix des captives n'existe que dans leur statut de discours rapporté par le narrateur burocrate. C'est là, pour Fernanda une manière de re-marquer les dispositifs narratifs et la répartition des voix dans la littérature canonique.

Captives de la littérature des fondations, les femmes le sont plus largement des représentations et des projections matérialisées dans les institutions patriarcales. À présent, nous allons étudier comment les autrices de notre corpus s'engagent dans la monstration des femmes captives de ces représentations et de ces institutions.

### *5.1.2. Mascarades patri[e]arcales : pornotopies et tragiques*

> « La primera vez que me vio semidesnuda en el teatro, apretó una tijerita que siempre llevaba en el bolsillo del saco. Fue un acto reflejo. Lo escribió en su anotador. "Las manos traicionaron mi conciencia. Es idéntica. Solo debería teñirse y dejarse arrastrar. Será para mí. […]. La tintura rubia me daba un aire ladino bastante tentador. Los vecinos se babeaban y las mujeres me mostraron los dientes. Finalmente, nos casamos un 8 de febrero. El día en que había nacido Julia Mildred Frances, el verdadero nombre de la mujer soñada, la suya, la que no fui" » (*Fuera de la jaula*, FGL, p. 37-38).

Notre corpus trace un réseau entre le corps, l'espace et l'écriture ou la marque. Au-delà de l'intervention dans le corpus canonique, Fernanda García Lao et Gabriela Cabezón Cámara créent des personnages de captives prises dans ce réseau où chaque espace est construit comme la dystopie d'une institution patriarcale qui enferme et marque le corps des femmes du sceau de son autorité. En ce sens le foyer familial, l'hôpital, le bordel, constituent des miniatures de la patrie où les figures masculines qui incarnent des institutions patriarcales (l'époux, le maquereau, le médecin, le policier, le militaire) règnent en maître. En construisant l'espace comme des projections du territoire mental, des représentations patriarcales, les autrices font la monstration critique de la construction problématique du corps des femmes comme territoire conquis ou à conquérir. Comment opère cette monstration critique ?



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

*Fuera de la jaula* est le roman qui met en place un dispositif paradigmatique de monstration de la femme captive de la représentation et de la projection patriarcale. En effet, l'autrice Fernanda García Lao y crée un dispositif de copies autour du fantasme de femme d'un colonel despotique qui règne en maître sur son foyer. Aurora, la défunte épouse du colonel prend en charge la narration : ce dispositif narratif du regard omniscient d'une défunte sur sa famille génère une distance critique sur ce qu'elle observe et sur ce qu'elle a vécu et participe ainsi du processus de monstration. À ce dispositif de distanciation narrative, Fernanda García Lao ajoute un dispositif d'enchâssement des corps et des espaces : le mari-colonel, le bien nommé Domingo, enjoint sa femme Aurora de s'apparenter à son fantasme, l'actrice Julia Jean Mildred Frances, et lui ordonne de parler anglais et de se teindre en blonde ; lorsque cette dernière meurt, Lana, l'automate de substitution construit par le colonel, devient à son tour une « copie de la copie » – copie d'Aurora elle-même copie de Julia Jean Mildred Frances : « *Desde este instante, me convertí en su objeto. Poseerme, transformarme y adorar mi apariencia sería su tarea prioritaria* » (p. 30) –; enfin plus tard, c'est Norma, la prostituée bien nommée qui prend place à son tour dans la construction du fantasme du père qui devient « *la copia de la copia de la copia* ». Cette chaîne absurde de « copies » configure une monstration critique de la représentation comme dispositif de pouvoir qui enferme les femmes dans une image fixée par le désir masculin (lui-même représentatif d'une institution patriarcale, l'armée) et en devient un objet interchangeable[665]. Par ce dispositif de copies poussé à l'extrême, la représentation baroque de La Femme qui se décline de l'épouse à la poupée à la putain devient une exhibition critique des normes de représentation de genre ainsi que du système patriarcal où l'institution du mariage peut être assimilée à une forme de prostitution – « *el matrimonio es vocación y disciplina* […]. *Ahora tu proyecto es adherir a tu marido* » (p. 31) –, et engendre simultanément sa déconstruction et sa remise en question. Fernanda García Lao ajoute à ce dispositif de copies, un dispositif spatial enchâssé dans lequel les femmes-copies sont enfermées comme des matriochkas : l'espace mental du colonel se matérialise dans sa chambre noire elle-même incluse dans la maison construite littérairement comme un espace clos et délimité, à l'image de la Patrie. En ce sens, la chambre noire du colonel où « *por Aire, Tierra y Mar, las familias castrenses inmortalizaban su mejor*

[665] Nous retrouvons un tel dispositif dans le roman *Wakolda* de Lucía Puenzo où José encourage Enzo à ouvrir une usine de fabrication de poupées dont il propose d'être le mécène. Ce mécène enthousiaste se trouve être le docteur nazi Menguele responsable des expérimentations scientifiques et médicales sur les personnes enfermées dans les centres de concentration et passé clandestinement en Patagonie. Ces poupées aux traits aryens sont une projection de ses délires et fantasmes. De la fabrique à la poupée et ses multiples copies financées et fantasmées par le médecin despotique se re-marque une fois encore le dispositif patriarcal qui fait des femmes ses captives.

*perfil* » (p. 45) et où il cache ses prototypes de Lana ainsi que les photos de ses siamois ManFredo posant avec Norma, la prostituée, est un espace de représentation à l'image d'une « pornotopie » de la patrie (Preciado, 2010)[666], autrement dit, un espace de mise en scène ou de théâtralisation des fantasmes de la patrie (patriarcale). L'autrice, à travers une esthétique de la farce qui met en scène la captivité des femmes-copies dans les projections spatiales et mentales du colonel génère une monstration baroque, une mascarade, qui exhibe de manière critique le caractère autoritaire des dispositifs de représentations patriarcales.

Chez Fernanda García Lao, l'autoritarisme n'est pas l'apanage des militaires, il est aussi le trait constitutif des médecins et en général il concerne les figures paternelles ou d'époux. Comme dans *Fuera de la jaula*, cet autoritarisme génère dans le roman *Amor invertido*, des mutations corporelles. En effet, le père de Guillemette – le docteur Ferreti – est un docteur Frankenstein despotique qui fait des expériences sur des humains dans un laboratoire clandestin. Obsédé par le mécanisme du désir dont il se demande s'il vient de la tête ou du corps, il échange les cœurs de sa fille et de son amant par le biais d'une transplantation sans nul consentement de leur part. De même, dans *La piel dura*, Violeta se réveille à l'hôpital amputée d'une main. Le médecin ne lui a pas non plus demandé son avis et la force violemment à accepter la transplantation d'une main compatible.

> – Querida Violeta, podría dar mil vueltas para decirte eso: tu mano fue. No me interrumpas. Hace días que intentaban recuperarla y no hubo caso.
> – ¿Eh ?
> – La realidad es que tenemos tres opciones: el muñón, la ortopedia o el injerto. […]
> – ¿Dónde estamos?
> […]
> Me miro la mano y encuentro un vendaje. Comparo el largo y pego un grito mustio al comprobar que el brazo derecho es mucho más corto.
> – Si, ya te la cortaron.
> – Pero… ¿Con qué permiso?
> (p. 63-64)

Dans le roman, le médecin ne laisse pas le choix de l'option de la transplantation car cette dernière nourrit son propre intérêt et son prestige : c'est une opération très rare qui lui offrira les honneurs. La figure du médecin dans *Fuera de la jaula* n'exerce pas son autorité sur une femme mais sur l'enfant siamois ManFredo. Le traitement de cette figure médicale

[666] PRECIADO Paul et MESTRE Serge, *Pornotopie : Playboy et l'invention de la sexualité multimédia*, Climats, 2011.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

souligne avec ironie la cruauté des valeurs et des normes défendues par l'institution où la tête est au sommet de la hiérarchie :

> Cuando sugerí operarlos, el doctor Umpiérrez, joven cirujano del Fulgencio López, nos recomendó resumir a los chicos en uno. Con riesgo a perder a los dos.
> – La cosa es sencilla. No podemos considerar a ManFredo como dos sujetos porque tiene testa doble. Legalmente es una identidad. Sus huellas dactilares, el sexo y el corazón son uno solo. Decidan qué cerebro tiene menos valor.
> – En relación con qué – cuestionó el Coronel.
> – Eso lo dejo a su criterio. Yo me inclinaría por valores ecuménicos: fuerza, audacia, agresividad – zanjó Umpiérrez.
> (p. 50)

Ainsi, chez Fernanda García Lao, les pères ou les maris exercent un pouvoir despotique sur les corps des femmes qui les entourent en se les appropriant elles ainsi que leur destin, leur niant toute souveraineté. Ils créent des monstres dans le sens de *freaks* : des représentations de leurs fantasmes. Le colonel crée des prototypes de Lana – automate sexuel copie augmentée de sa femme décédée qui elle-même était une copie de son actrice adorée – : « *Lana a cuerda* » ; « *Lana a pedal* » ; « *Lana nueve voltios* » ; « *Lana solar* » ; « *Lana carne* » (*Fuera de la jaula*, p. 61-65). Le médecin Ferreti, lui, crée des créatures monstrueuses dans la salle numéro 6 de sa clinique secrète – dans le *sótano* – qui, de manière transdiscursive génère un écho avec le *sótano* de la ESMA[667]. Dans cette même salle Fernand découvre plusieurs autres *freaks*, « *un hombre tiene en lugar de ojos, testículos* », « *la mujer vagina* », « *dos muchachos en posición de mandril en posiciones imposibles* », « *una criatura plumífera* », « *el niño porcino* », « *una mujer conejo* », « *las niñas ratas* », « *soy un ejemplar más en esta mazmorra donde Ferreti archiva esta morfología del deseo retorcido* » (*Amor invertido*, p. 167-169). Toutes ces créatures sont des expressions du désir et des fantasmes sexuels de leur auteur, le docteur Ferreti. La salle numéro 6 du docteur Ferreti, le studio photo du colonel, sont des « pornotopies » : des projections spatiales des fantasmes de domination et de pouvoir des deux hommes. Chacun de ces espaces est un espace de création autoritaire – les automates du colonel et les *freaks* du médecin – qui créent des monstres – la plupart féminins – et les retiennent prisonniers. Fernanda García Lao met au jour de manière critique l'articulation patriarcale entre l'espace, le corps des femmes et la création, créant dans ses

[667] La ESMA : La Escuela de Mecánica de la Armada. Centre de détention clandestin pendant la dictature argentine (1976-1983). Le *sótano* était le lieu (le sous-sol) où les détenus étaient clandestinement séquestrés et torturés pendant la dictature militaire.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

romans des « pornotopies », mascarades de la patrie et des liens entre nation, narration et Captives.

Gabriela Cabezón Cámara travaille cette articulation dans le roman *Le viste la cara a Dios/Beya*[668] où c'est l'espace du bordel qui devient une miniature de la patrie et où le despotisme et l'autorité de la figure paternelle s'incarne dans le maquereau. Ce dernier régit les corps des femmes – et dans le cas de ce roman, celui de Beya – de leur captation à leur « domestication » par la consommation forcée de drogues et la torture (marquage) à leur exploitation. L'autrice fait la monstration critique de cette actualisation contemporaine de l'articulation entre le corps des femmes, l'espace et l'écriture par trois procédés : la narration à la deuxième personne du singulier ; l'actualisation transhistorique de la captive du réseau de traite avec les victimes des centres de détention clandestins pendant la dictature des années 1970 et du corps captif en général comme monstration de la dimension nécro-biopolitique des corps ; l'intertextualité avec le texte fondateur d'Echeverría, *El matadero*. Ainsi, le dispositif narratif à la deuxième personne génère une perspective paradoxale intéressante entre distance observatrice et empathie extrême avec le personnage de Beya qui exhibe de plusieurs façons le processus de conquête et d'effacement de la souveraineté et de l'identité de cette femme prise dans le réseau de traite : son absence de nom, son silence et son mutisme, les actes qui lui sont infligés et la transforment en chair passive et broyée. Cette voix narrative qui dit « *tú* » crée aussi une perspective voyeuriste mélangée d'impuissance qui génère une lecture « empathique » (Patoine, 2015)[669] où le point de vue sur Beya se transforme en « point de sentir » (Berthoz, 2004 : 266) créant un corps intermédiaire entre le corps de la personnage et celui du lecteur et participant de la monstration critique/physique de la conquête du corps du

[668] La nouvelle est une réécriture transgressive du conte traditionnel de la Belle-au-bois-Dormant d'où le sous-titre Beya qui est le nom de la protagoniste, une jeune fille, captée dans un réseau de traite clandestin. Beya est le nom que lui donne le maquereau. Le titre « le viste la cara a Dios » est en ce sens une tournure ironique et sombre pour dire la révélation dont Beya fait l'expérience en entrant de cet infra-monde. A propos de cette nouvelle et en particulier de l'analyse de l'articulation entre le corps et la violence, voir les travaux de BIANCHI Paula ; de DOMÍNGUEZ Nora, « Capturas. A propósito de Beya, de Gabriela Cabezón Cámara », *Escritores del mundo*, 2013 [http://www.escritoresdelmundo.com/2013/06/capturas-por-nora-dominguez.html] ; de ROSIER Marie, « Narrar el cuerpo femenino: violencia y resistencias en *Le viste la cara a Dios* de Gabriela Cabezón Cámara », communication lue lors de la journée d'étude *TransCorporalidades* à l'université de Rennes 2 (Audran Marie, Schmitter Gianna) dans le cadre du projet TransLiteraturas, 2017.

[669] PATOINE Pierre-Louis, *Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique*, Paris, ENS Éditions, 2015. « L'exemple des genres corporels permet de penser la lecture empathique comme un rapport à la fiction caractérisé par la capacité du lecteur à se laisser affecter corporellement par celle-ci, à se laisser emporter dans une proximité haptique, somesthétique avec la représentation, une proximité excessive qui abolit le contrôle rationnel de l'expérience. Ce rapport corporel "masochiste" au texte peur apparaître, dans sa passivité et dans la perte de contrôle qu'il implique, comme obscène et improductif » (Patoine, 2015 : 49) ; « la lecture empathique […] n'est pas une conquête intellectuelle du texte, mais une obéissance à son sens, une soumission à sa voix, une dissolution à sa fiction » (Patoine, 2015 : 48). Nous étudierons la réception empathique et somatique de ces romans monstres dans le chapitre 8.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

personnage jusque dans le corps du lecteur. La monstration critique passe aussi par l'actualisation transhistorique de la figure de la captive qui, dès l'épigraphe de *Beya* (la version roman graphique de *Le viste la cara a Dios*), souligne une continuité entre les victimes séquestrées pendant la dictature militaire des années 1970 et celles de la traite sexuelle : « *Aparición con vida de todas las mujeres y nenas desaparecidas en manos de las redes de prostitución. Y juicio y castigo a los culpables* ». Le roman matérialise la déclaration de María Rosa Lojo « *las víctimas de la trata son las desaparecidas de hoy* » (Lojo, 2012)[670] en faisant du bordel une prolongation spatiale du Centre de Détention Clandestin de la dictature militaire. Cette actualisation exhibe l'articulation transhistorique entre le corps des femmes, l'espace national et l'écriture ou la marque. En effet, elle fait la monstration d'une nécrologie du corps féminin argentin autour de la figure de la captive du XIX^e^ siècle à aujourd'hui et permet d'envisager le corps des femmes comme enjeu nécro-biopolitique dans l'histoire argentine. En initiant son roman sur une scène de torture de la jeune fille par les clients du bordel, Gabriela Cabezón Cámara reproduit le geste de Michel Foucault qui décrit le supplice de Damien (1757) au début de son essai sur la biopolitique des corps enfermés et disciplinés, *Surveiller et punir* (1975)[671], afin de « montrer » comment le pouvoir s'inscrit sur le corps, comment le corps devient une surface d'inscription du pouvoir.

> Te enguascaron, te domaron, te peinaron para adentro y te hicieron el ablande: ahí aprendiste a los gritos nuevo nombre y apellido y te hicieron pura carne a fuerza de golpe y pija y así empezaste a saber que en el centro de ese antro lo que sos iba a ser muerto como restos de un puchero arrojados en la calle y el nombre de cada cosa enfermo de podredumbre desde el suelo del bautismo que te dieron el Rata Cuervo y sus amigos, los rufianes del Sabor, el puticlub de Lanús donde conociste a Dios. Si te dejaran pensar en algo más que el final de esa paliza continua, pensarías que la tortura tiene diccionario propio: te arrancaron tus palabras y te metieron las de ellos, tan dolorosas y sucias como el mar de miembros punzantes que te sacuden ahora como a un barquito un tsunami, pero no pensás, sólo ansiás esa voz dulce y dejar atrás la poronga que te barrena la concha, tan lastimada ya que sentís esa fricción como se siente un bulldozer desalojando un terreno: crujen los ranchos y carros y se fisuran los huesos de las madres y los padres, de los hijos, de los primos, de los vecinos solteros y de los perros, los gatos y caballos muertos de hambre (p. 7).

La monstration de la violence qui s'inscrit sur le corps est énoncée explicitement par l'image centrale et organique d'arracher les mots de la bouche pour les remplacer par « *un diccionario propio* » qui s'inscrit dans le corps par la torture. Mais aussi par la longue énumération de verbes d'action violents articulée par le polysyndète « y » (dont on pourrait saisir une réminiscence noire du poème d'amour d'Oliveiro Girondo « Se miran, se presienta,

[670] LOJO, *op. cit.*, 2012.
[671] FOUCAULT Michel, S*urveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

se desean » où le désir charnel des deux amants serait disjointe par la séparation entre le « *te* » et le « *ellos* » et où les verbes d'actions amoureuses seraient remplacés par les verbes de torture) ; le lexique argotique se référant aux parties sexuelles (« *poronga* », « *concha* ») et articulant une intertextualité avec l'épigraphe qui actualise le vocabulaire de la dictature militaire pour parler de la traite sexuelle « *paliza* », « *tortura* » ainsi que le nom ironique du bordel « *El Sabor* » où l'on peut entendre un écho avec le nom du Centro Clandestin « *El Olimpo* » (des lieux où plusieurs personnes pourraient dire avoir « visto la cara a Dios ») ; les comparaisons avec des forces de destructions massive « mar de miembros punzantes », « *barquito de tsunami* » « *buldozer desalojando terreno* » ; le nom du *caficho* « *Rata Cuervo* » qui vient trôner comme charognard tout puissant au sommet d'une chaîne alimentaire qui s'égraine en fin de citation des mères et des pères aux chats et aux chevaux « *muertos de hambre* ».

L'œuvre actualise donc la problématique de la captivité des corps et leur dimension nécro-biopolitique non seulement pas les références aux Centres de Détention Clandestins de la dictature argentine dans l'épigraphe de *Beya* mais aussi par celle aux camps de concentration nazis par l'épigraphe de Jorge Semprún. Aux références à l'espace concentrationnaire et de privation de liberté s'ajoute l'intertextualité avec *El Matadero* de Esteban Echeverría qui vient souligner une fois encore, comme dans *Nación vacuna* de Fernanda García Lao (bien que chez Gabriela Cabezón Cámara, le pastiche ne génère aucune distanciation parodique mais plutôt une actualisation tragique), le lien entre le corps des femmes et le corps des vaches captifs d'espaces d'exploitation économique.[672] L'expression « *cosecha de mujeres* » (p. 11), les dessins de Iñaki Echeverría dans la version roman graphique *Beya* qui la représente nue devant un énorme code barre (*Beya*, p. 9), fragmentée ou éclatée, et une représentation d'affiche dans le style du *fileteado porteño* présentant son corps comme celui d'une vache dont on indique les différentes coupes (p. 41), matérialisent cette idée. Le corps de la femme est réduit à de la chair passive ayant une valeur marchande. Le comble de la mainmise de ce système sur les femmes est que leur durée de vie dépend de l'exploitabilité et de la rentabilité de leur chair (c'est encore là un trait comparatif avec les vaches) :

[672] Voir aussi le roman *La inauguración* (Buenos Aires, El Ateneo, 2011) de María Inés KRIMER qui articule la question de la traite sexuelle, l'espace rural et le conflit político-économique des grands propriétaires contre le gouvernement en 2008 en travaillant l'analogie, la confusion, entre la vache et la captive du réseau. Cette actualisation de l'abattoir qui articule les corps des vaches et les corps des femmes est aussi présente dans le roman dystopique *Cadáver exquisito* (Buenos Aires, Alfaguara, 2018) de Agustina BAZTERRICA.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

> Porque el degüello se viene poco más tarde o temprano, cuando no les des más guita, pero lo que importa ahora, y lo digo por tu bien, es que te siguen queriendo por todos tus quilos vivos de carne suave y latiente y ahí te podés parar para irte con alma y cuerpo de ese matadero infecto (*Le vista la cara a dios*, p. 10).
>
> Porque la tortura ahí adentro no termina ni se acaba como no se acaba nunca la cosecha de mujeres y eso te lo hacen saber, no te vayas a olvidar, que ellos te pueden pasar a degüello como a un chancho y filetearte después como si fueras jamón (p. 11).
>
> Pero necesitás tener fuerza y no siempre la tenés, querrías irte de vos, darte al cafishio de veras o dejarte morir adentro de tu cama de sábanas almidonadas por asquerosas simientes y pasar a ser sólo cuerpo, sólo vida lastimada como un musulmán en Auschwitz. Pero no podés, no te dejan, el puticlub no te quiere ni momia ni musulmán, necesita que conserves músculo entre hueso y piel, que puedas fingir orgasmos y contestar si te hablan, que sepas decir pijadura, más, que grande que la tenés y sonreír y gritar (p. 15).

L'espace du bordel-abattoir-Auschwitz est donc la projection des représentations patriarcales, de leur matérialisation concrète dans la gestion biopolitique du corps des femmes et de leur expression contemporaine de ce que Sayak Valencia appelle le « *capitalismo gore* » (Valencia, 2010)[673]. En effet, Dans *Le viste la cara a Dios*, la figure paternelle est celle du maquereau (« *cafiche* »). Beya entretient avec le *cafiche* Cuervo Rata une relation que la narratrice décrit comme étant de l'ordre du syndrome de Stockholm qui ajoute donc à l'analogie spatiale bordel-abattoir l'espace de la maison. Le foyer-familial serait donc le point d'origine du système qui capture la femme dans ses mécanismes de domination, et en cela, le personnage du maquereau serait l'une des figures paternelles de ce système.

> Fiat alma y listo, está hecha, y ahí lo tenés a Dios padre todopoderoso y te lo armás con lo poco que aprendiste en catecismo y con las cosas bonitas que te acordás de tus viejos, te unís a Dios, el amado, aunque si Él fuera, sería la causa motora de cadenas y trompadas y de cada violación, pero estos no son trances para hacer filosofía y aún si tuvieras cabeza para algo más que sufrir, aun así, hoy lo querrías a tu Dios con síndrome de Estocolmo y qué sería del síndrome sin su padre o sin su madre, no se sabe, eso no lo sabe nadie: Estocolmo empieza en casa y si no hubo madre o padre, habrá habido algún tutor, adoptante o encargado que cumpliera esas funciones y no parece nada hoy, pero la tortura lleva a la primera trompada, la del origen te digo, el síndrome del origen. Te explico para que sepas que infantiliza y aniña y se conoce o se vuelve a ese primer baño sueco, el del chico re apaleado por quien le da de comer, el que lo lleva a colegio y si hace frío le pone una frazada en la cama, y es lo que querés ahora: que te extiendan la frazada y pensar que a la mañana te llevarán a la escuela. Pero no, no way José: la paliza es lo que aniña. La droga del cafishio aniña. La caricia del cafishio y las sogas del cafishio aniñan y así estás vos, como una nena que duerme para que la paliza pase, pero no sos una nena y bien sabés que mañana no va a venir tu papá con tostadas con manteca ni leche con chocolate (p. 8).

[673] VALENCIA Sayak, *Capitalismo gore*, Barcelona, Melusina, 2010.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Cependant chez Gabriela Cabezón Cámara, il n'y a pas de déterminisme et Beya est consciente de ce mécanisme de domination qu'elle subit ce qui lui permet de le performer pour endormir ses bourreaux, les tromper et donc survivre. Elle performe donc son rôle de prostituée et sa soumission au pouvoir du « père » en répétant, en jouant, ce qu'il attend d'elle :

> Súbitamente entendés que mejor hacés creer que ya estás muerta y entregada como novia al Cuervo Rata, no sabés cómo sabés porque no estabas ahí cuando te dieron la clase, el cuerpo aprende solito aunque el alma esté en los brazos de Dios o la Virgen Santa entre los arrobadores coros de los entes celestiales, y tu pobre cuerpo, Beya, se encuentra sabiendo posta, con certeza iluminada, que lo mejor es fingir y sofisticás la ausencia. Ya no te dormís parada, estás lista para un óscar por tu representación de víctima seducida. Les pedís perdón a todos, al Cuervo Rata, a Medina, les decís que merecés que te caguen bien a palos, le jurás amor al Rata, le rogás por más paliza, decís que lo harás famoso porque le das a los tipos los polvos más memorables de toda la zona sur y al final pedís más clientes porque quiero darte más papá, pedís golpes y castigos y pedís parirle mil hijos para que pueda venderlos en el mercado ilegal, te via llenar de chinitos si me metés esa verga hasta llenarme de guasca como si fueras el toro con las mayores cucardas de este año en la Rural y yo cada una de las vacas que se tiene que montar tu destino semental para darle mayor gloria a nuestro ser nacional (p. 11-12)

Par cette performance, Beya met à distance et fait la monstration de la structure de pensée autour de laquelle s'organise la domination patriarcale. Comme chez Fernanda García Lao, le bordel est construit comme un espace de captivité dans lequel circulent et se concentrent les projections et les fantasmes masculins mais aussi les représentants des institutions patriarcales tels que le juge, le gouverneur, les policiers, le lieutenant, le curé (dans *Beya*) : « *No te vas a acordar de esto, pero te los cogés a todos. Les mentís el entusiasmo y tratás de subirte arriba que desde ahí duele menos pero así te transan pocos. La cuestión es que te garchan el Cuervo Rata y amigos, más el juez, los policías, el cerdo gobernador y muchos clientes civiles van pasando de a uno en fondo* » (p. 14). Le corps fragmenté, exploité, transformé par la violence de la situation de traite et que Beya performe dans le roman fait la monstration critique des mécanismes nécropolitiques (Mbembe, 2006)[674] qui animent le système de traite sexuelle et des trois motifs imbriqués qui constituent le « *capitalismo gore* » (Valencia, *op. cit.*) : les relations entre le centre/les institutions et le crime organisé, les relations entre l'économie légale et illégale, la formation d'un « *mercado gore* » et d'un « *consumo gore* ». Le corps de Beya figure ce corps capturé dans un système de commercialisation nécropolitique où le crime organisé *flirt* avec l'État et ses

[674] MBEMBE Achille, « Nécropolitique », *Raisons politiques*, n° 21, Presses de Sciences Po, 2006.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

représentants[675]. En cela, il actualise la réflexion sur une nécrologie thanatopolitique du corps féminin argentin depuis la figure de la captive du XIX^e^ siècle à nos jours. De plus, il montre la dimension intersectionnelle que prend cette violence nécropolitique. En effet, dans *La Virgen Cabeza*, la police est la force de l'ordre exercée par les intérêts économiques du pays sur les plus faibles : les habitants du bidonville et plus particulièrement les femmes violées impunément ; dans *Beya*, le corps de la femme est arraché à sa souveraineté pour passer sous celle du maquereau et du réseau de traite sexuelle, circuit économique néolibéral qui utilise la vulnérabilité des femmes pour alimenter son système[676]. Remarquons que la violence est exercée par un système de domination où sont complices l'État-la police-les réseaux de traite (domestique et sexuelle)-les promoteurs immobiliers. Ce système néolibéral est éminemment nécropolitique en ce qu'il exerce une violence, tue, viole, exclut dans une logique intersectionnelle les plus vulnérables que représentent les femmes, migrantes, de classes populaires, lesbiennes ou trans comme Cleo dans *La Virgen Cabeza*[677]. Les Captives de notre corpus constituent des figurations pornotopiques (Preciado) critiques du pouvoir patriarcal et de ses mécanismes qui réifient le corps des femmes à ses fantasmes et par extension, à ses intérêts économiques et politiques. Ces élaborations pornotopiques soulignent le lien entre corps, territoire et écriture d'autant plus que les deux autrices tissent un réseau intertextuel avec le corpus-patrie. Si la distanciation critique est générée chez Fernanda García Lao par le traitement baroque et parodique de ces pornotopies patriarcales, véritables mascarades de la patrie, au sein desquelles les femmes sont captives, chez Gabriela Cabezón Cámara elle est l'œuvre d'une citation qui actualise tragiquement le corpus fondateur et ses pornotopies thanatopolitiques.

Au travers des corps dystopiques des captives, les autrices de notre corpus exhibent les marques qui signent les mécanismes de captivité et de conquête dans lesquels elles sont prises

[675] Gabriela Cabezón CÁMARA n'a de cesse d'illustrer cette conjonction du capitalisme néolibéral et des institutions de l'État-nation. La police et l'armée sont de mèche avec les promoteurs immobiliers et leurs intérêts financiers et économiques dans la gestion du territoire urbain dans *La Virgen Cabeza* et *Romance de la negra rubia* qui racontent l'histoire d'expulsion forcée et violentes de communautés marginales : la police expulse le squat d'artiste dans *Romance de la negra rubia* et le bidonville dans *La Virgen Cabeza*. Dans ce premier roman, Quïty est témoin du viol et de la violence déchaînée des policiers sur une jeune femme en entrant dans la villa ; plus tard, Kevin, l'enfant du couple Quïty et Cleo, est assassiné par la police. Dans les deux cas, il s'agit d'une police complice des intérêts étatiques et économiques des promoteurs immobiliers.

[676] Ainsi que dans l'œuvre de Lucía Puenzo précédemment citée, *El niño Pez*. Dans ce roman, les réseaux de traite sexuelle de mineures sont de mèche avec la police qui leur fournit des jeunes filles. La Guayi est l'une d'entre elles alors qu'elle a déjà subit le viol du riche père de la famille dans laquelle elle est domestique. La Guayi est mineure, elle est migrante du Paraguay : la vulnérabilité de sa situation en fait une proie du système néolibéral patriarcal.

[677] Et comme La Guayi dans *El niño Pez*.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

en mettant au jour l'articulation entre territoire, écriture et corps des femmes au travers des trois stratégies critiques que nous venons de mettre au jour : la ré-écriture du corpus canonique à partir de modalités dystopiques ou utopiques de narration et de pratiques transtextuelles ; et la re-marque des représentations et institutions patriarcales via un traitement baroque (la pose, le travestissement, le déguisement, la performance) qui souligne l'artificialité de telles représentations.

Toutefois, la dystopie captive du corps féminin n'est pas l'apanage de littérature canonique des fondations et des représentations patriarcales, nous allons voir à présent comment l'opérativité de la déconstruction s'applique aussi sur la construction dystopique du corps des femmes « entre » autrement dit, du corps clivé, du corps-frontière, du corps dichotomique, tout aussi constitutif du dispositif d'énonciation de la littérature des fondations.

### 5.2. Entre civilisation et barbarie. Corps dichotomique/clivé

> « Con una mano sostengo a mi nene, con la otra un raspador. Con una mano preparo la comida, con la otra me apuñalo » (Harwicz Ariana, *Matate amor*, 2012 : 38)

La mère ou la putain, la sainte ou la folle, le femme-frontière, la femme-champ de bataille, etc., nous voyons à quel point les représentations des femmes sont aux prises d'une littérature et de représentations canoniques qui inscrivent la dichotomie et la frontière dans les corps comme dans les territoires[678]. *Facundo. Civilización y barbarie* (1845), de l'homme d'État Domingo Faustino Sarmiento inscrit la dichotomie et le clivage basés sur le principe d'exclusion inclusive (Agamben, 1998)[679] dans la généalogie du corp[u]s argentin. L'essai de Sarmiento s'insère dans « l'Argentine comme narration » (Monteleone, 2011) configurant dès lors un clivage fondamental entre la fiction et la réalité duquel découle les binarismes constitutifs de la modernité – l'un et l'autre, le propre et l'étranger, le pur et l'impur, le civilisé et le sauvage, etc – qui tracent des frontières dans les corps. Le corps des femmes est, comme le territoire, marqué par ce clivage. Comment les autrices de notre corpus exhibent-elles l'écriture et l'énonciation comme dispositifs de clivage au travers des monstres féminins ? Comme nous l'avions vu au chapitre précédent l'écrivaine de la dualité et des frontières est Fernanda García Lao qui ne cesse d'explorer dans le corps de son œuvre et de

[678] Au sujet de la dichotomie et de la frontière dans la na[rra]tion, voir chapitre 1.
[679] À propos du concept d'« exclusion inclusive », voir AGAMBEN, *op. cit.*, Chapitre 1.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

ses personnages la problématique des limites et des dichotomies : ainsi María Bernabé (*Muerta de hambre*) expérimente, en dévorant, l'extension des limites de son propre corps ; comme Violeta questionne la cohabitation avec sa main transplantée (*La piel dura*) ; ou ManFredo, enfants siamois investis de pulsions contraires et qui d'une certaine manière représentent la scission moderne entre le corps et l'esprit, dont la séparation chirurgicale interroge les limites de l'un et l'autre (*Fuera de la jaula*) ; ou bien encore Guillemette et Fernand dont les cœurs ont été échangés (*Amor invertido*). L'autrice fait la monstration critique de la pensée moderne - et de ses persistances contemporaines - qui inscrit la frontière dans les corps (des individus et des nations) et dans les systèmes de représentation en re-marquant la problématique des contours et des délimitations, des originaux et des copies. Nous étudierons les monstrations critiques de ce clivage dans les corps des femmes depuis trois entrées : les femmes clivées dans la littérature canonique des fondations entre civilisation et barbarie ; les femmes clivées dans les représentations et projections patriarcales ; la femme-frontière comme matérialisation de la dichotomie et des tensions nationales. Autrement dit, trois monstrations critiques de l'écriture ou de l'énonciation comme dispositifs de clivage : la littérature des fondations, la représentation, l'allégorie.

### *5.2.1. Femmes entre civilisation et barbarie : ré-écrire des dichotomies canoniques*

De nouveau Gabriela Cabezón Cámara et Fernanda García Lao puisent dans les textes fondateurs en générant des monstrations critiques de l'articulation entre les corps des femmes, le territoire et la littérature des fondations qui émanent de la dichotomie instituée par l'œuvre de Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo. Civilización y barbarie* (1845). Elles ne procèdent pas à proprement parler à la réécriture de l'œuvre mais à la ré-écriture de la dichotomie comme dispositif inscrit dans la na[rra]tion qui textualise un corps clivé entre le désir et

En effet, Fernanda García Lao, dans le roman *Vagabundas* (2011), offre une ré-écriture du texte fondateur au travers de l'histoire – qui pourrait se lire comme miniature de la construction nationale – de la construction d'une station balnéaire sur la côte de Buenos Aires au début du XX$^{e}$ siècle menacée par la dune mouvante et sauvage qui ne cesse de l'ensevelir. Au cœur de cette tension, elle crée le personnage d'Eusebia, la femme héritière de l'hôtel bien nommé « *El Ancla* » dont le mari Escobar lutte contre la dune et qui dans le fond est une aventurière qui tend à l'évasion. Ainsi, Eusebia inscrit son désir sauvage, dont sa mère était habitée elle aussi, en opposition avec l'héritage paternel – puisque la propriété est affaire d'hommes – de l'hôtel balnéaire, symbole de civilisation de la côte de la province de Buenos

Aires. Le destin d'Eusebia est donc pris entre civilisation et barbarie : entre l'héritage paternel – El Ancla, autrement dit la civilisation moderne – et l'héritage maternel – El Médano Manuel – autrement dit le désir sauvage figurant de nouveau l'horizon captif des femmes prises dans cet « entre » qui est un entre-frontière, et non un « entre-créatif » (Simon, 1999 : 40) : « *Eusebia hereda el Ancla. "Estoy condenada como MANUEL a un destino trágico", escribe en el mantel de plástico de la cocina* […]. *Se identifica con Manuel, sometido por su ancla vegetal* » (p. 51-52). À l'image de la captive-ange du foyer, sa mère Amelia est, au début du siècle, prise entre son rôle d'épouse héritière de l'hôtel et son désir de liberté qu'elle assimile aux mouvements sauvages de la dune, refuge érotique où s'exprime son désir :

> A pesar de la difícil relación con el médano, Amelia se sentía atraída por su espíritu indomable. Muchas veces soñó con él, en coincidencia con posturas eróticas y susurros orgásmicos. También comenzó a percibir que cuando Escobar regresaba, el arenoso parecía un amante despechado. Los amenazaba atascando la ventana del dormitorio y pegaba su cara múltiple junto al vidrio, vigilando sin descanso al caminante […]. La relación entre ambos se hace turbia. Amelia se recuesta en paños menores sobre el médano y juntos se tocan amargamente en las noches de calor sin luna. Ella se desliza sobre el cuerpo de Manuel, le entierra una mano. Él la salpica y la penetra. Amelia se hace médano a su lado (p. 35).

Comme le désir d'Amelia, Médano Manuel devient menaçant pour l'intégrité de l'hôtel et l'attaque à plusieurs reprises en l'ensevelissant. Escobar, le mari d'Amelia entreprend de contrôler le Médano afin de créer une station balnéaire autour de son hôtel. Le combat qui oppose le Médano autochtone, sauvage et érotique à Escobar, le propriétaire de l'hôtel, symbolise la « conquête du désert » – expression dans laquelle on entend l'écho d'une conquête du désir – dans laquelle la captive est prise entre civilisation et barbarie, entre raison et désir. La station balnéaire qui attire les touristes européens (p. 38) par ses tarifs de pays émergent (p. 38) au début du siècle fait écho à la « civilisation » et le Médano Manuel est le sauvage qu'il faut discipliner : « *Todo tiene charme, salvo Manuel* » (p. 38). Escobar devient l'orchestrateur de cette conquête, « *el domador de médanos* » (p. 39) : « *Inicia entonces una especie de duelo desparejo bautizado por Amelia como "Hombre contra natura"* » (p. 36). Nous retrouvons le motif du duel, motif originel de la littérature des fondations – le duel nature/culture – : l'homme initie un duel contre la nature sauvage et barbare dont l'objectif déclaré devant la population de la ville est de « *inmovilizar al médano* » (p. 36). Dans un premier temps il le recouvre de terre (p. 35) et enfin « *jura doblegar definitivamente a Manuel con una doble frontera de acacias y rayitos de sol* » (p. 39). Un parallèle est créé entre le désir et la dune : Amelia, qui était restée enterrée plusieurs heures lors de l'attaque du Manuel, « *muere el mismo día en que Manuel se llena de brotes* » (p. 39). Le duel gagné par



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Escobar qui étouffe la dune en établissant une frontière dans le sable (désert) a raison du désir sauvage d'Amélia. Fernanda García Lao met en place un jeu de réécriture des motifs originels de la na[rra]tion qui permet d'en faire une monstration critique : Amélia est une captive prise entre civilisation et barbarie, femme-frontière qui succombe à la conquête du désir/désert de son époux/civilisateur matérialisé dans le duel entre nature et culture. Sa mort comme étouffement du désir sert de contre-exemple à sa fille Eusebia qui fuira El Ancla, nous le verrons dans le chapitre suivant.

Gabriela Cabezón Cámara ré-écrit le désert dans *Las aventuras de la China Iron* en subvertissant complètement sa construction telle que la présente Sarmiento dans *Facundo*[680]. En effet, nous le verrons, le désert y est un espace qui pullule de vie. Elle actualise de façon critique la dichotomie civilisation et barbarie dans sa trilogie *La Virgen Cabeza, Romance de la negra rubia* et *Le viste la cara a Dios* en la transposant dans un espace urbain où s'inscrit violemment la frontière entre les marges et le centre. Les termes de la dichotomie sont brouillés et déconstruits en ce que la sauvagerie est l'apanage des institutions, de l'État, des autorités et des pouvoirs économiques : le bordel où circulent les représentants de l'État est comparé à un *matadero* qui, dans la na[rra]tion fondatrice est l'espace des *federales* et donc – dans l'idéologie de la génération de 37 – de la barbarie ; le quartier où les autorités qui soutiennent les projets des promoteurs immobiliers veulent transférer les habitants du bidonville El Poso dans *La virgen cabeza* s'appelle La Matanza[681] et de ce fait, renvoie encore une fois à l'espace d'abattage des animaux et donc à la sauvagerie.

> Cuando sentimos los helicópteros me dio apenas un poco de miedo, ya nos habían llamado del juzgado para decirnos que desalojemos la villa. Que nos iban a mudar a un barrio precioso, juraron, nos mostraron dibujos y maquetas que nos llevamos para que los chicos jueguen con los autitos y las Barbies. Nosotros les explicamos que no podíamos mudarnos porque […] a nadie le gusta vivir en un lugar que se llama Matanza (p. 124).

Le récit de la guerre[682] qui oppose les autorités ayant pactisé avec les puissances immobilières pour fabriquer des *countries* (des quartiers privés et sécurisés) qui expulsent le

[680] À ce propos, voir chapitre 6.
[681] La Matanza signifie « abattage » (d'animaux), « tuerie » ou bien « massacre » ; il s'agit aussi d'un district administratif du grand Buenos Aires. Il s'agit d'un district de longue tradition péroniste ayant acquis une identité populaire plus forte encore depuis le gouvernement Kirchner et c'est dans cette zone en marge de la capitale que se situaient les abattoirs.
[682] À ce propos, remarquons que la perspective guerrière qui traverse les trois premières œuvres de Gabriela Cabezón Cámara est très présente dans les manifestations féministes actuelles et dans le vocabulaire qui y transite (slogan, tracts, chansons) : les femmes s'énoncent donc en guerre contre le patriarcat via des expressions



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

bidonville à la résistance des *villeros*, actualise de façon critique les enjeux de la dichotomie entre civilisation et barbarie et le projet de « civilisation » et de « modernisation occidentale » de l'Argentine à la fin du XIX^e^-début du XX^e^ siècle. La narration prise en charge par le couple Cleo et Quïty, qui représente un dépassement de la dichotomie civilisation et barbarie par l'amour, met au jour la contradiction dans les termes civilisation/modernité et barbarie en exhibant la violence intéressée et charognarde de « *los de afuera* » (p. 149) contre les vulnérables « *de adentro* » (*Ibid.*). Le regard *trans* et « frontalier » de ce couple qui incarne la rencontre entre la norme ou l'hégémonie (Quïty, journaliste de classe moyenne) et la dissidence ou la subalternité (Cleo, *villera* travesti) génère un double regard-monstre sur l'expulsion du bidonville qui en souligne la violence autoritaire.

Enfin, dans *Romance de la negra rubia*, c'est Gabi, jeune fille de classe moyenne qui fait une incursion dans un squat d'artistes, qui prend en charge la narration de l'expulsion violente de la communauté d'artistes *okupas* par les autorités pendant laquelle elle s'immole par le feu pour résister[683]. Elle incarne de nouveau une narration-perception localisée « à la frontière » en ce qu'elle est, comme Quïty, une transfuge de classe et de mode de vie. Cette posture de frontière en vient à s'incarner dans son corps brûlé qui est exposé à la Biennale de Venise comme performance et dont nous verrons l'opérativité émancipatrice au-delà de la critique et de la déconstruction de la violence néolibérale dans le chapitre suivant.

Ainsi, chez Gabriela Cabezón Cámara, le corps des personnages féminins figure la violence de la frontière et de cet « entre » civilisation et barbarie à travers le corps brûlé de Gabi, à travers le corps fragmenté et torturé de Beya, à travers la famille *queer* blessée de Quïty et Cleo. La trilogie re-marque en l'actualisant de façon critique la dimension arbitraire, autoritaire et institutionnelle de la construction dichotomique de la nation entre civilisation et barbarie[684] dans la société néolibérale contemporaine qui repose sur l'abjection et la précarisation de certains corps « qui ne comptent pas » (Butler).

La ré-écriture de la dichotomie civilisation et barbarie au sein de la NNA à travers les corps et devenirs féminins clivés font la monstration critique de l'opérativité clivante de l'écriture canonique dans les corps et dans les territoires argentins qui conjure le désir et certains corps, et de son actualisation dans les logiques néolibérales du monde contemporain.

---

telles que « trincheras », « barricadas », « encapuchadas », « marea verde », « manada verde », « tsunami verde » (voir chapitre 9). L'imaginaire guerrier traverse tant la littérature que le militantisme.

[683] Nous verrons au chapitre suivant que l'explosion et l'immolation sont des modalités de résistance et d'émancipation des personnages féminins de notre corpus (voir chapitre 6).

[684] Au sujet de la reconfiguration de la dichotomie civilisation et barbarie dans la Nueva Narrativa Argentina, lire DRUCAROFF Elsa, *op. cit.*, chapitre « La civilibarbarie ».



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

La représentation dichotomique qui clive les femmes est l'un des aspects de cette opérativité énonciative et nous allons voir à présent comment les autrices re-marquent de façon critique la dichotomie incrite dans la polarisation des représentations patriarcales des femmes[685].

### *5.2.2. Femmes entre mère et putain : re-marquer la polarisation des représentations patriarcales*

Le clivage inscrit par la dichotomie fondatrice dans le corps national et dans le corps des femmes se prolonge dans la polarisation de la représentation des femmes et trouve son point d'orgue dans l'avènement de la figure de la Femme Fatale à la fin du XIX^e^ siècle et dans la première moitié du XX^e^ siècle s'opposant à la Mère, à l'Épouse, à la Sainte. Au travers des personnages féminins clivés ou doubles, les autrices de notre corpus font la monstration critique du clivage qui capture les femmes dans la na[rra]tion et de ses projections patriarcales en les déclinant dans les couples antinomiques tels que la mère et la putain ; la sainte et la folle, etc.

#### a. La folle et la mère. Entre la raison/la norme et la folie/le désir

Chez Ariana Harwicz, c'est la narratrice-personnage qui, depuis la focalisation interne et la modalité narrative en « flux de conscience »[686] se présente depuis plusieurs dualités : la dualité de la femme doublement transfuge – une lettrée qui vient vivre à la campagne, une argentine qui s'installe en France – ; la dualité de la mère-femme désirante : « *yo mismo, letrada y graduada universitaria, soy más bestia que esos zorros desahuciados con la cara tenida de rojo y un palo atravesándoles la boca de par en par* » ; « *¿Y yo? Una mujer normal, de una familia normal, pero una excéntrica, desviada, madre de un hijo y con otro, quién sabe a esta altura, en camino* » (*Matate amor,* p. 6). La protagoniste de *Matate Amor* est prise dans le clivage entre la maternité et le désir et incarne une sublimation critique de « la folle »[687]. Qu'entend-on par ce terme et en quoi cette représentation dans le roman d'Ariana

[685] À propos de la polarisation des représentations patriarcales des femmes à l'origine de la fabrication des monstres féminins dans la modernité (et avant), voir chapitre 3.
[686] La modalité narrative « flux de conscience » est une modalité associée à la littérature moderniste (Woolf, Joyce, Faulkner) qui s'apparente à un monologue intérieur cherchant à représenter le mouvement et le processus de la pensée du personnage.
[687] À ce propos, voir l'article : AUDRAN Marie, « Ariana Harwicz : du "corps fou" au "corps de l'œuvre" », *Histoires de folles. Raison et déraison, liaison et déliaison*, Éditions Orbis Tertius, 2019.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Harwicz et la prise en charge de la narration par ce personnage génèrent-elles une monstration critique du caractère clivé de la représentation des femmes ? Revenons à l'étymologie espagnole du mot « *loco/a* » car cette dernière souligne l'articulation entre le territoire et le corps permettant d'envisager la dimension dystopique des corps. En effet, « *loco/a* » dériverait du latin « *locus* » : le lieu, l'espace. La référence spatiale de folie renvoyant toujours à la marge ou au mouvement de fuite et de décentrement – extérieur au monde ou « hors de soi » –, la folie serait cet état dans lequel se trouve la personne « habitée par l'abjection », « hors d'elle-même » (Kristeva, 1980 : 9)[688]. Abjection et folie se rejoignent pour désigner la situation de « la folle » qui est, littéralement, « *desubicada* »[689]. *L'Histoire de la folie à l'âge classique* de Michel Foucault révèle le caractère essentiel de la dimension spatiale de la folie et son caractère « liminaire » : « son exclusion doit l'enclore ; s'il ne peut et ne doit avoir d'autre prison que le seuil de lui-même, on le retient sur le lieu du passage […]. Il est le Passager par excellence, c'est-à-dire le prisonnier du passage » (Foucault, 1972 : 22)[690]. Rappelons que leurs détracteurs appelaient les *Madres de Plaza de Mayo* « *las locas de Plaza de Mayo* » : stigmatiser de manière péjorative leur passage de l'espace privé à l'espace public, du rôle domestique au rôle politique était une tentative de neutraliser ou d'empêcher toute actualisation de ce passage au politique. C'est en ce sens que nous parlerons d'un corps pris dans le passage, comme manifestation de cet « entre-deux » qu'habite la folle – qui oscille entre l'enfermement et l'extase. Remarquons que par la suite, la signification de « folie » a dérivé vers des concepts qui renvoient à des constructions sociales, biopolitiques, psychanalytiques, comme « dément », « anormal » (étudié par Michel Foucault)[691], « abject » (exploré par Julia Kristeva)[692]. Là, la signification spatiale se réunit avec la signification sociale et morale : la folle est celle qui est hors de la norme, dans un entre-deux inassimilable et qui, pour cette raison, doit être contrôlée ou exclue[693]. Ariana Harwicz construit le roman autour de ce personnage qui occupe un lieu/*locus* sémantique « entre-deux » depuis un corps

[688] KRISTEVA Julia *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1980, p. 9.
[689] « *Desubicada* » s'emploie, en espagnol, pour désigner les personnes « folles », se référant donc à leur conduite « déplacée ».
[690] FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 22.
[691] À ce propos, lire : FOUCAULT Michel, « Les anormaux », *Cours au collège de France (1974/1975)*.
[692] À ce propos, lire : KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.
[693] Enfin, il est intéressant de prendre en compte deux dérivations étymologiques qui sont assez méconnues : Joan Corominas (linguiste espagnol né en 1905) trouve une possible origine étymologique de « *loco* » dans le mot « *clueco* » et dès lors associe « *loco/a* » avec le fait de procréer, materner, créer ; et l'étymologie française revient au terme « *follis* » qui renvoie à l'estomac ou aux intestins et, de cette façon, relie le fou avec l'abject, l'intérieur, exclus, tus, cachés, dans la société mais qui peuvent être sublimés à travers l'art. La sublimation esthétique et romanesque de la folie est au cœur de notre réflexion sur l'œuvre d'Ariana Harwicz. Cette dimension sera étudiée dans le chapitre suivant.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

double qui vacille entre un corps dystopique captif (versant que nous étudierons dans la présente section) et un corps utopique extatique (versant que nous aborderons dans le chapitre suivant). En présentant son corps dystopique depuis un locus énonciatif « entre-deux » interne, Ariana Harwicz met l'accent sur la construction performative du clivage dans la représentation de soi du personnage féminin. Comment représente-elle cette femme « prise dans le passage » ? Dans *Matate amor*, la délimitation normative de l'espace aussi bien géographique que social et familial ainsi que du temps mécanique et routinier, est très précise. Michel Foucault insiste sur le fait que la folie est une construction discursive – « elle n'existe que dans la société » (Foucault, 1972) – et elle possède son pendant spatial. En effet, dans *Histoire de la folie à l'âge classique*, Foucault raconte l'évolution des espaces discursifs et institutionnels où les fous (ou « anormaux ») furent enfermés et en expose les objectifs : les normaliser, les neutraliser, les isoler, les définir pour mieux les contrôler (relation entre savoir et pouvoir). En transposant la conception du genre de Judith Butler à la folie, nous pourrions concevoir la folie comme une construction performative et itérative contenue dans les représentations clivées des femmes entre folie et raison, entre désir et norme. C'est bien cela qu'exhibe l'autrice dans son roman via sa personnage de femme clivée. En effet, la narratrice énonce son clivage spatial entre la maison et la forêt qui correspond au clivage entre la norme sociale et le désir intime. L'espace physique de la maison définie comme « *decorado* » (p. 5) en traduit la construction sociale et artificielle : le roman se déploie autour d'une maison de campagne délimitée par ses murs, ses fenêtres, sa baie vitrée ; des maisons voisines sont mentionnées mais la communication semble coupée ; les seules allusions à la route depuis laquelle le mari va et vient du travail ou bien par laquelle apparaît sporadiquement « *el hombre a moto* », l'amant de la protagoniste, en font un espace extérieur au roman, espace de l'attente et du masculin autrement dit un espace de possible et de transit dont est exclu le féminin. La jeune mère est enfermée dans les contours de cette maison qui la confine dans son rôle maternel vécu comme un enfermement qui la sépare d'elle-même, de ses besoins et ses désirs : « *Quiero ir al baño desde que termino el almuerzo pero es imposible hacer otra cosa que ser madre. Y dale con el llanto, llora, llora, llora, llora, me va a trastornar. ¿Soy madre, listo? Me arrepiento, pero ni siquiera lo puedo decir* […]. *Mamá era feliz antes del bebé. Mama se levanta todos los días queriendo huir del bebé, y él llora más* » (p. 73). Le temps lie le corps à la réitération de la routine et en ce sens, sépare à nouveau la protagoniste d'elle-même. Cette dernière subit le poids de la répétition éternelle qui régit ses jours : le mari qui va et vient du travail, les nécessités basiques du bébé, les dimanches avec les beaux-parents. L'enfermement est aussi social et familial. Il s'exprime dans les rituels familiaux et de



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

couple : « *Somos parte de esas parejas que mecanizan la palabra "amor" hasta cuando se detestan* » (p. 6); « *Sentadita en el asiento de acompañante, el cinturón bien ajustado con la expectativa del paseo dominical* » (p. 38). La protagoniste se remémore son mariage, les vœux de son époux et l'échange de consentement depuis des images de fuite en avant et de mort. Quant aux beaux-parents, ils sont la personnification du « pouvoir réitératif du discours » (Butler, 2009 : 17) [694] qui régule ou impose des schémas et des normes sociales. Ils les rappellent sans cesse jusque dans l'organisation même de la vie quotidienne. Ils représentent le discours itératif qui veut former, normaliser et adapter/assimiler la protagoniste à la norme : l'adapter au niveau linguistique : « *¿Practicaste pronunciación? ¿Vocabulario? Así nunca vas a pasar las entrevistas laborales* » (p. 47) ; former le corps : « *Mi suegra me objetó de lejos con el bol de comida mezclada para gallinas por qué no hacía algo de gimnasia* » (p. 18) ; l'assimiler à la vie sociale : « *¿Estuviste viendo ofertas de trabajo? ¿Piensan poner el chico en una guardería? ¿Están pudiendo pagar los impuestos? ¿Y la obra social?* » (p. 17). Les beaux-parents sont une instance d'ingérence dans son intégration sociale et dans sa vie. Ils incarnent un discours et un dispositif clivant qui sépare la femme de sa langue, de son corps, de son désir. Cette ingérence sur l'existence de la femme est portée à l'extrême dans la décision du mari de la faire enfermer dans une clinique psychiatrique : « *Eso veía de mí. Una mujer que debía calmarse* » (p. 84). Ce type d'enfermement est l'expression maximale du caractère institutionnalisé et social de la folie. La protagoniste est littéralement enfermée, son mari et les médecins la contrôlent : « *prefiere que me quede todavía una semana más, todo eso hablaron a mis espaldas: es oficial, estoy en penitencia* » (p. 7). Le personnage que construit Ariana Harwicz incarne cette « passagère » prise entre la représentation de mère et la représentation de folle, clivée entre la norme et le désir. Au travers de ce personnage qui se narre « hors-de-soi » prise dans un passage où elle va-et-vient de façon compulsive entre la maison et la forêt, l'autrice fait la monstration critique du caractère clivant de la représentation et de la norme. Car ce sont bien ces instances qui mettent la personnage « hors-de-soi », dans le *locus* de la *loca*.

b. La sainte ou la putain ; l'épouse ou la prostituée

La dualité des représentations canoniques de « La Femme » et des projections patriarcales est déclinée chez Gabriela Cabezón Cámara à travers le stéréotype de la sainte et

[694] BUTLER Judith, *op. cit.*, 2009, p. 17.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

la putain performé par le personnage de Cleo dans *La Virgen Cabeza* : « *vos te enojás por cualquier cosa, vida de mi alma, como si no supieras que antes de la Virgen yo era puta. ¿De qué mierda te creés que vivimos las travestis, mi amor?* » (p. 75). Si la performance crée la norme en la citant de manière itérative, dans le roman, le personnage féminin de Cleo performe de façon critique, depuis l'excès et le travestissement, ce poncif patriarcal par son quadruple travestissement : en sainte (corps mystique qui communique avec la vierge), en Eva Perón (mère archétypale du peuple argentin, sainte), Susana Giménez (figure archétypale de la vedette *bimbo* télévisée) et Cléopâtre (reine « fatale », passionnée et envoutante).

> Desde que las murallas de la villa había sido erizadas de cámaras, la rutina devocional de la "Hermana" parecía la puesta en escena de una diva de la tele. Cleopatra, "Kleo" cuando anunciaba en el rubro 59, antes de que Dios le hablara, adoptó, después de que Dios le habló, un look Eva Perón y un dominio de cámara semejante al de Susana Giménez, la pasión de su infancia. El primer registro que tenían de ella provenía de un hospital, de una cárcel y de diarios de papel. Tenía doce años, todavía se llamaba Carlos Guillermo y su padre casi la había matado a trompadas "por puto del orto", según le explicó al periodista de Crónica, que tituló "Barbarie homofóbica. Casi mata a su hijo mayor porque el nene quiere ser como Susana" (p. 33-34).

De cette façon, Cleo incarne une typification hybride de la représentation normative du corps de femme entre la sainte-mère et la putain tout en l'annulant par le fait même qu'il s'agisse d'une performance et par cette superposition absurde et extrême qui en montre toute l'artificialité. Chez Gabriela Cabezón Cámara, c'est le travestissement qui permet, en « forçant le trait », de faire la monstration critique et déconstructrice de la représentation archétypale de la femme clivée entre la mère et la putain, tout comme chez Fernanda García Lao, le déguisement, la pose, constituent les processus du dispositif de « copie de la copie de la copie » dans lequel sont prises toutes les femmes qui gravitent autour du colonel réduites à des projections de son fantasme et constituent ainsi un réseau de copies de la représentation duelle archétypale de l'épouse et la prostituée. Aurora, l'épouse du colonel, prend conscience de cette mascarade lorsqu'elle meurt : la mort ouvre une distance perceptive grâce à laquelle elle peut voir le dispositif en action et en rendre compte dans sa narration omnisciente et posthume.

Les autrices de notre corpus re-présentent ainsi de manière critique les mécanismes clivant de représentations patriarcales qui construisent l'archétype de femme double : la sainte ou la putain, la mère ou la folle en mettant en place des dispositifs narratifs (focalisation interne en flux de conscience, travestissement, narration omnisciente et posthume) qui exhibent ces mécanismes pris en charge par des monstres féminins qui, à travers leur corps et leur perception tordue/*queer*, montrent de manière performative l'artificialité de la dualité

archétypale. Voyons à présent comment, en reprenant de manière critique la dimension allégorique organiciste de la femme-nation, les autrices génèrent une monstration critique de l'inscription de la dichotomie dans le corps argentin, et spécifiquement dans le corps des femmes, femmes-frontières.

### *5.2.3. Corps-frontières : incarnation critique de l'inscription de la dichotomie dans nation*

Comment représenter la frontière inscrite dans le corps[u]s national argentin[695] ? Si les monstres féminins sont des ré-écritures critiques ou des « contre-généalogies » (Braidotti, 2005)[696] de l'allégorie de la femme-nation – les *freaks* de la nation –, les corps des personnages féminins de notre corpus, dans leur chair, incarnent de façon critique cet « entre-deux » où se jouent les tensions du corps national et permettent de mettre au jour l'opérativité clivante de la littérature canonique à l'image de Fernand et Guillemette ; ManFredo ; Violeta et sa main compatible, Maureen, qui, chez Fernanda García Lao, figurent des dichotomies, des personnages-frontières.

#### a. Les transplantées

La transplantation est un dispositif d'exclusion en ce qu'il vient remplacer un membre « improductif » (ce membre correspondant, dans le cas de la construction d'un corps national, à une population et son système de production et d'organisation politique). Le territoire argentin s'est formé, au XIX^e^ siècle, à travers la « conquête du désert » qui est un processus d'extension de la frontière. Au fur et à mesure, les terres conquises sont peuplées et colonisées par des petites communautés d'occidentaux et des grands propriétaires terriens comme résultat de la politique démographique de « *transplantes poblacionales* » d'Alberdi, et actuellement par des investisseurs et des multinationales[697]. L'Argentine est un corps sur lequel s'opèrent plusieurs greffons créant un territoire où se dessinent de nouvelles frontières, repoussant petit à petit ses limites. Comme nous l'avons vu dans la première partie, ce dispositif transplantatoire de construction de l'État-nation fait partie d'une grande fiction de « volonté nationale » d'unité, d'homogénéité et d'identité. Paradoxalement, le corps réel qui

[695] À ce propos, voir chapitre 1 : le dispositif de la dichotomie et de la frontière dans la généalogie du corps argentin (Fanlo, 2009).
[696] BRAIDOTTI Rosi, *op. cit.*, 2005.
[697] Voir chapitre 1.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

résulte d'une telle fiction est en fait un corps greffé pris entre fiction et réalité, entre unité et hétérogénéité, entre altérité et identité.

Le corps transplanté de Violeta, dans *La Piel dura* (FGL), fait la monstration de l'entre-deux dans lequel est pris son corps greffé en se racontant, dans un premier temps, depuis la discontinuité et la frontière, depuis l'opposition entre elle et l'autre. La transplantation est donc un acte de monstration qui révèle les frontières diverses entre le Moi et le membre transplanté : la frontière physique entre le corps propre et le nouveau membre : « *Me miro la mano izquierda y compruebo que la Nueva es más linda. Tiene mejoras uñas. Pulidas. Pero, claro, no me animo a morderlas* » (p. 79) ; la frontière temporelle entre le passé et le présent : « *Pienso que soy el pasado de alguien que me mira desde su planeta* » (p. 141) ; la frontière identitaire entre Violeta et la Main ; la frontière métaphysique entre la vie et la mort : « *Ella es lo que quedó de un cuerpo que ya debe estar bajo tierra* » (p. 86). Violeta est un monstre en ce que son corps subit une discontinuité qu'il exhibe tout en l'expérimentant. En effet, Violeta cohabite avec une main qu'elle considère comme un membre autonome, indépendant, avec une histoire, un passé et des émotions propres. Elle la nomme de différentes façons : La « *Compatible tiene una necesidad de ternura* » (p. 86), « *Ella no pudo contenerse* » (p. 86), « *Hoy salimos de compras. Digo salimos porque Maureen y yo aún no somos una* » (p. 91). La transplantation suppose l'intégration d'un nouveau fragment dans le corps mais elle suppose aussi que le fragment appartienne à un autre corps : il faut donc considérer le membre amputé comme présence de quelque chose qui a existé. Violeta a besoin de donner du sens à son corps discontinu. Elle se lance dans une recherche épique burlesque et désespérée : par une conjonction de coïncidences qu'elle seule perçoit, elle en vient à affirmer que la propriétaire de sa main était une certaine Maureen Moris qui eut une relation avec Vitale – le producteur de série télévisée despotique pour lequel elle travaille – et qu'elle se donna la mort après avoir appris que celui-ci la trompait avec sa mère. Plus tard, Violeta apprend par son médecin que l'identité de son membre est inconnue car il est arrivé « *cortado a cinco centímetros de la muñeca* » (p. 136) et que personne n'en a déclaré la mort. Violeta conclut qu'il s'agit d'un déni mensonger de famille et prend la décision de venger Maureen : « *Después de acabar con Vitale, voy a denunciar a la familia. Los Morris tendrán que desenterrar la mentira que crece bajo la alfombra de su bóveda familiar, como el abono de los perros* » (p. 136). Le roman et la recherche de Violeta prennent fin dans le lieu des illusions et des dualités baroques – le théâtre – mêlant tragédie, scène, coulisses, accessoires, déguisements et réalité, où Violeta tue Vitale en le frappant au visage avec une tête moulée en plâtre dans les coulisses avant de la mettre dans l'incinérateur.

Son corps est à l'image du théâtre baroque : un tout qui construit son unité sur des artifices. De cette façon, à travers ce personnage de transplantée, Fernanda García Lao donne à voir les frontières, les tensions, les sensations d'invasion, autrement dit l'organisation conflictuelle et clivée du corps qui se cache sous une illusion d'unité. Nous verrons dans le chapitre suivant comment Violeta parvient à re-signifier le dispositif de transplantation de l'exclusion à l'inclusion, de constitutif d'un corps-frontière et entre-deux à constitutif d'un corps-pluriel.

Fernanda García Lao crée deux autres personnages transplanté·e·s : le couple Guillemette et Fernand. *Amor invertido* est un « roman » épistolaire fictif écrit entre l'autrice et son compagnon écrivain Guillermo Saccomano. Il s'agit des lettres libertines échangées au XIX^e^ siècle entre Guillemette et Fernand, deux amants dont les cœurs ont été inversés par le père de Guillemette, médecin fou et tout-puissant. La transplantation est dans ce cas l'effet d'un pouvoir autoritaire (le père) qui engendre une discontinuité et un conflit intérieur. Le couple de personnages transplantés matérialise l'entre-deux et la discontinuité : entre-deux géographique entre l'Argentine (d'où part Guillemette) et la France (où l'attend Fernand) ; entre-deux physique entre l'homme et la femme, le corps et le cœur ; entre-deux temporel entre l'avant-opération et l'après-opération ; entre-deux confus entre deux réalités, « *mundos paralelos* » (p. 131) – celle du bloc opératoire du père caché derrière la façade du commerce des frères Lumière et celle de l'extérieur – ; entre-deux borgésien où il est difficile de distinguer le rêve provoqué par l'anesthésie, le chloroforme, et le réel ; entre-deux dans l'écriture où, dans l'élaboration de chaque personnage, interviennent les deux auteur·es.

Dans les deux romans de Fernanda García Lao, la transplantation est le produit d'un pouvoir autoritaire (médical/paternaliste) et donne à voir dans un premier temps une frontière intérieure entre soi et l'altérité, entre l'intérieur et l'extérieur, entre la raison et l'organique qui génère des conflits intimes. De plus, ces deux romans sont traversés par une disjonction entre réalité et fiction (le théâtre dans *La piel dura* ; l'anesthésie dans *Amor Invertido*) dans l'expérience subjective des personnages qui subissent la transplantation. Les personnages incarnent bien l'idée que l'autrice se fait du corps – « *el cuerpo es un terreno de batalla* » –, corps qui, subissant une modification (amputation, transplantation, torsion, mort), se confronte aux limites de sa conception moderne et en fait la monstration critique : un corps envisagé comme contours et limite de soi ; un corps-organisme qui fonctionne comme un mécanisme ; un corps qui inscrit une limite entre soi et l'autre, entre l'organique et le mental. C'est cette conception duelle du corps qui génère le conflit intérieur des personnages à l'origine des romans. Et Fernanda García Lao incarne ces fictions modernes du corps et de leurs prolongements dans les récits nationaux, véritables « champs de bataille », dans le



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

couple paradigmatique que forment les parents de Jacinto dans *Nación vacuna* : le père boucher (les corps) et la mère psychologue (la tête), divorcés, séparés, mais réunis dans la farce patriotique du « *proyecto vacuna* ». Ces disjonctions parodiques entre les fictions héritées de la modernité et les expériences du corps incarnent de manière critique la problématique du corps national argentin pris entre nation et narration[698]. Les personnages de transplanté·es incarnent donc, dans la perspective d'une re-marque critique de la dimension allégorique du corps comme nation, la problématique de la construction nationale entre narration et nation qui, sous une fiction de corps homogène et uni, oblitère hétérogénéité et altérité ; et qui inscrit une frontière fictive génératrice de conflits.

b. Les fantômes et les revenant·es

Si les transplantées matérialisent la frontière inscrite dans la chair, les fantômes matérialisent la frontière entre la présence et l'absence, la mémoire et l'oubli et le revenant, le retour de ce qui est ou a été nié, oublié. Comment le fantôme peut-il re-marquer de façon critique ce clivage entre la mémoire et l'oubli, le déni et la réalité constitutifs du corps national ? Le fantôme est en soi une construction duelle : dès l'étymologie, il y une dualité dans la signification de « fantôme » entre « *phanein* » et « *imago* ». En effet, fantôme vient du grec « *phanein* » (briller, apparaître, se montrer) qui désigne une apparition, un spectre, une manifestation qui se rend visible à nos yeux sans médiation de l'imagination. À l'inverse, l'étymologie latine « *imago* » qualifie une apparition ou image mentale produite par notre perception ou notre imagination, imprimée dans l'esprit. La langue espagnole utilise le même terme « *fantasma* » pour désigner le spectre qui apparaît de lui-même et l'image mentale. On peut d'ores et déjà avancer que le « *fantasma* » dans la langue espagnole constitue une figure « seuil » entre ce qui vient de soi (*imago*) et ce qui vient de l'extérieur (*phanein*), entre le personnel et le collectif, entre l'imagination et le monde, entre la projection (le désir) et la menace. Le dictionnaire de la *Real Academia Española* ajoute à cette définition étymologique du fantôme les idées de menace et d'inexistence s'appliquant notamment au concept médical du « membre fantôme » qui définit la sensation qu'un membre amputé est toujours présent, lié au corps. Le « membre fantôme » définirait alors la présence sensitive insupportable de

[698] Contrairement au caractère imposé de ces transplantations, l'opération transplantatoire à l'origine du personnage de « *la negra rubia* » dans le roman éponyme de Gabriela Cabezón Cámara, est choisie et même désirée par les deux personnages impliquées de la donneuse et de la receveuse. La transplantation n'est donc pas l'effet d'un pouvoir sur le corps qui crée une frontière ou une altérité irréductible mais une opération de signification et de fusion désirée. Nous nous y intéresserons dans le chapitre suivant.



Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.
Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin

l'absence, du manque comme la main vengeresse transplantée de Violeta dans *La piel dura* de Fernanda García Lao (voir section précédente). Il est donc à la fois représentation de l'absent qui hante le vivant et représentation spéculaire du vivant hanté. Figure médiatrice, figure spéculaire, figure « seuil », le fantôme naît du clivage entre le soi et l'autre, le passé (la présence) et le présent (l'absence), la vie et la mort, le réel (l'absence) et l'irréel (la sensation), dans les interstices du processus mémoriel.

Dans le cas de la généalogie du corps argentin – ou nécrologie du corps argentin –, le fantôme ou le membre fantôme pourrait alors incarner la matérialisation du dispositif nécropolitique de la disparition institué tout au long de l'histoire argentine et notamment pendant la dictature militaire, le *Proceso*[699]. Les corps disparus errent dans les limbes d'une mémoire collective cryptée par le traumatisme et l'oubli institutionnalisé par les lois d'amnistie promulguées pendant la transition démocratique dans le but de créer une fiction de paix sociale. Que ce soit à travers la création du « désert » ou à travers le dispositif de disparition pendant les dictatures du XX^e^ siècle, le discours et la na[rra]tion institutionnalisent un corps argentin fictif clivé entre les inclus et les exclus, l'intérieur et l'extérieur, les visibles et les invisibles, les présents et les absents (disparus, niés, réprimés). Comment se matérialise cette tension dans notre corpus ?

Mariana Enríquez fait la monstration critique de ce clivage et de ce cryptage institutionnalisé de certains corps dans ses nouvelles et son roman *Chicos que vuelven* qui figure dans notre corpus. À travers les fantômes de son œuvre, elle exhibe les failles du processus mémoriel argentin par plusieurs procédés. Ainsi, dans la nouvelle « Rambla triste »[700], c'est par le fantôme comme *eikon* ou « persistance de la sensation » (Platon) qui active un processus de remémoration qu'elle fait la monstration de ce clivage : Julieta erre dans une ville qui lui semble occupée par une présence olfactive invisible qu'elle veut fuir : « *Vos ya sentiste el olor. El olor de los chicos.* […]. *Uno de los chicos apestaba* […] *ese chico anda por toda la ciudad, llena de olor la ciudad, para no se olviden de él* » (p. 97) ; « *Nos vamos a escapar algún día. Pronto* » (p. 101). Elle est clivée : bloquée dans la sensation, dans l'odeur, et n'arrive pas à donner forme à son souvenir.

Dans « El desentierro de la Angelita »[701], l'autrice représente le clivage mémoriel et le deuil non achevé par la figuration du fantôme en état de décomposition : la Angelita revient sous les traits du bébé qu'elle était lorsqu'elle est morte, mais d'un bébé pourri, décomposé,

[699] À propos du dispositif nécrologique de la disparition, voir chapitre 1.
[700] ENRÍQUEZ Mariana, *Los peligros de fumar en la cama*, Buenos Aires, Emecé, 2009.
[701] *Ibid.*



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

« *no parece un fantasma. Ni flota ni está pálida ni lleva vestido blanco. Está a medio pudrir y no habla* » (p. 17). En effet, il y a bien eu sépulture du corps mais cette sépulture a été abandonnée dans un premier temps, par la famille, puis les nouveaux propriétaires de la maison l'ont d'une certaine manière profanée en creusant une piscine là où se trouvait la tombe. Ainsi, la Angelita revient sous la forme de son processus de décomposition interrompue.

Enfin, Mariana Enríquez figure la construction clivée de la mémoire entre déni et réalité, entre absence et présence, par le personnage du fantôme anachronique. Le roman *Chicos que vuelven* est une monstration de la conséquence de l'absence de mise au tombeau du corps dans le travail de deuil en créant une histoire de revenant·s qui hantent le centre de Buenos Aires. L'autrice représente cette fixation du passé provoquée par l'impossibilité du deuil par le retour des enfants disparus archivés dans le dossier du *Centro de gestión y participación del Parque Chacabuco* qui reviennent sous les mêmes traits et dans les mêmes situations que lorsqu'ils ont disparu, comme figés dans le temps :

> Ni ellos ni nadie, en ese momento, se atrevieron a decir que Victoria, físicamente, no había cambiado en nada en esos cinco años de ausencia y que tenía la misma ropa del día de la desaparición, incluso la misma hebilla en el pelo para su cola de caballo de enrulado pelo castaño. El segundo caso resultó aún más difícil de explicar: Lorena Lopez, una chica de villa Soldati que había escapado de su casa con un remisero, y lo había hecho embarazada de cinco meses, apareció en Rosedal del Parque Chacabuco, embarazada de cinco meses. Había estado desaparecida un año y medio. Los ginecólogos confirmaron que ése era su primer embarazo (p. 41).

La représentation est anachronique car ces « fantômes » surgissent dans le présent comme les symptômes d'un passé refoulé. Le malaise ressenti par les vivants face à ces revenant·es identiques aux enfants disparus, dans le présent, correspond à cette « impression de vertige et de désorientation chronologique […] provoquée par l'apparition de formes et de mouvements […] issus de traditions disparues » que Didi-Huberman nomme « survivance » : « le présent est imprégné de survivances et de persistances » (Didi-Huberman, 2008)[702]. Le fantôme est donc le symptôme de ce « présent monstre » (Hartog, 2003)[703]. Il est la matérialisation physique de la frontière « entre » les morts et les vivants, les présents et les disparus, qui clive le corps argentin. L'autrice fait la monstration critique de ce clivage en mettant au jour l'anachronisme vertigineux qu'incarne chaque revenant·e et plus

[702] DIDI-HUBERMAN Georges, *La ressemblance par contact, Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008.
[703] HARTOG François, *Régimes d'historicité*, Paris, Seuil, 2003.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

particulièrement la *leader* : Vanadis, une « *aparecida* » d'un réseau de prostitution du quartier portègne de Constitución ; et en mettant au jour cette hantise par la réaction des vivants entre hystérie et déni. En effet, l'apparition des disparu·es est vécue comme une invasion et provoque une hystérie sociale[704]. La société, soutenue par les médias, nie et rejette leur apparition. Le clivage entre les corps de ces revenant·es qui revendiquent leur existence sociale et politique par l'occupation de l'espace public et les réactions des vivant·es face au retour de ce qui avait disparu matérialise les tensions transhistoriques à la frontière entre l'oubli/la négation et la vérité/réalité dans la généalogie du corps national argentin. Il matérialise la dimension fictive de la fracture ou la frontière entre le propre et l'impropre, entre l'un et l'autre à l'œuvre dans la fabrique immunologique des monstres : « *La figura espectral de lxs muertos-vivos da consistencia corpóre a la enfermedad autoinmunitaria que el mundo ha generado en su propio cuerpo para seguir produciendo anomalía, enfermedad, exclusión y muerte, y no sentirse responsable de ello* » (Montes, 2017 : 88)[705].

Les corps des personnages de femmes de notre corpus incarnent donc, en les actualisant dans les préoccupations contemporaines, les tensions qui traversent la généalogie du corps argentin (Fanlo, 2009). Femmes-frontières, elles font la monstration critique du corps clivé dans sa dichotomie originelle entre civilisation et barbarie, expression d'un clivage plus fondateur encore entre fiction et réalité issu de la na[rra]tion. C'est en cela qu'elles sont des monstres : en ce qu'en exhibant les ressorts fictifs de l'unité et de l'homogénéité du « corps argentin », elles en déconstruisent les dispositifs qui étouffent ou cryptent les réalités plurielles d'un corps (individuel, social) hétérogène.

Si l'écriture est un dispositif de pouvoir, les corps des monstres féminins de notre corpus en exhibent les mécanismes de clivage et de séparation binaire. Au travers de ces corps dystopiques clivés, doubles, les autrices font la monstration critique de la frontière comme représentation qui clive les corps et les territoires par trois stratégies critiques que nous avons pu étudier dans cette section : les ré-écritures ou échos intertextuels au texte fondateur de la littérature des fondations – *Facundo. Civilización y barbarie* – au travers de l'imaginaire de la guerre et de récits binaires de conflits intérieurs (couple, famille, devoir/désir) ou de guerres sociales (communauté, corps social) ; la re-marque des représentations et projections

[704] Cette hystérie sociale fait écho à cette « apocalypse » que représente le retour du réprimé, de l'abject dans l'essai *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, de Julia KRISTEVA (1980) : « L'abjection est en somme l'autre côté des codes religieux, moraux, idéologiques, sur lesquels reposent le sommeil des individus et les accalmies des sociétés. Ces codes en sont la purification et le refoulement […]. Mais le retour du refoulé constitue notre apocalypse » (p. 247).
[705] MONTES Alicia, *op. cit.*, 2017, p. 88.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

patriarcales qui clivent les femmes entre les archétypes de la mère et la putain ou la folle et la sainte via des dispositifs narratifs baroques qui forcent les traits (pose, travestissement, déguisement) ou bien une narration interne compulsive et « *bizca* » ainsi qu'un travail sur la spatialité (entre-deux) ; la monstration de l'inscription de la dichotomie dans le corps national via la re-maque de l'allégorie de la femme-frontière au travers de constructions de corporalités doubles. Faire l'autopsie de ces monstres féminins permet d'actualiser les liens problématiques entre le corps des femmes, le corpus canonique et le corps national ; de mettre au jour la persistance des dispositifs de clivage dans les représentations (et notamment de la dichotomie comme motif fondateur de la littérature canonique), ainsi que leurs enjeux politiques contemporaines et leurs tenants patriarcaux et immunologiques.

Il nous reste à étudier les manifestations de la dystopie des femmes dans le désert : comment les autrices de notre corpus déconstruisent-elles les dispositifs d'exclusion et d'invisibilisation des corps de femmes dans la Nueva Narrativa Argentina ?

### 5.3. Femmes dans le désert. Corps exclus

Femmes disparues, femmes invisibles, femmes irreprésentables, etc., les autrices de notre corpus re-marquent la non-représentation, l'invisibilité, des femmes dans la littérature canonique – quand elles ne sont pas captives. C'est d'ailleurs cette oblitération qui inspire à Gabriela Cabezón Cámara l'écriture de *Las aventuras de la China Iron* et son irruption dans le genre national de *la gauchesca*. En effet, Gabriela Cabezón Cámara explique en ces termes la genèse du livre :

> En 2013 cuando estuve de escritora residente en Berkeley, la única contraprestación que tenía que dar era algún taller literario y pensé: narrativa en verso, gauchesca, juguemos un rato con eso, con ritmo, con métrica. Entonces leí un montón de gauchesca porque me asustaba la instancia académica. Me di cuenta de que no había ningún punto de vista de alguna mujer en la gauchesca y me pareció divertido inventar uno, y después cuando iba escribiendo, pensar otra versión para el Martín Fierro me di cuenta de que también era pensar otro modelo de país. Y algo se armó ahí. Bueno, por algo Lugones lo elige como libro nacional, esa cosa de la conservación del latifundio como única posibilidad de la economía argentina y la resignación, que es la segunda parte de Fierro, y que se parece bastante a ese folclor de la queja de qué vas a hacer, esto es una mierda, son todos unos corruptos. Y me gustó pensar o jugar que Argentina pudo haber sido otra cosa (Cabezón Cámara, 2017)[706]

[706] Entretien à Gabriela Cabezon Camara par Gonzalo León pour le blog d'Eterna Cadencia [https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/poner-a-la-lengua-en-todo-su-poder.htm], consulté le 24 octobre 2017.

Gabriela Cabezón Cámara fonde ainsi le roman *Las aventuras de la China Iron* sur l'absence et l'invisibilité de la *china*, l'épouse-captive du héros national, Martín Fierro, dans le poème fondateur éponyme de José Hernández. De nouveau, en faisant une incursion critique et créative dans le corpus fondateur, une autrice de la Nueva Narrativa Argentina déconstruit les fondations de la na[rra]tion pour en in-fonder le régime de représentation. En effet, la littérature canonique des fondations (et notamment le genre national par excellence, *la gauchesca*) oblitère les corps des femmes et des « autres » et les assignent au destin et à la condition fictive du « désert ». La création littéraire et politique du « désert » est la fiction dystopique de la nation, elle fait partie du dispositif de conquête territoriale et de représentation basé sur la négation des « corps qui ne comptent pas » (Butler, 2009) qui impère de façon tragique dans le monde contemporain où des femmes disparaissent dans des réseaux de traite ou dans le secret des violences féminicides qui restent dans le hors-champ d'une société et d'un État patriarcal. Ainsi, nous envisageons l'invisibilité ou l'irreprésentabilité des femmes dans la na[rra]tion comme une assignation au désert (voir chapitre 1). En ce sens, nous verrons comment, en se réappropriant et en faisant la monstration critique de ce corps dystopique désert-invisible, les autrices de notre corpus réarticulent le lien entre femmes, territoire et écriture en re-marquant les corps de femmes non-écrits. Nous étudierons l'élaboration littéraire de la disparition et du hors-champ par des stratégies de re-marquage de l'invisible consistant à : marquer l'absence/la négation de nom et d'identité propre ; marquer l'exclusion et la mise hors-champ des corps féminins qui dérangent ; marquer la dépossession du corps.

### *5.3.1. Femmes sans noms*

Si l'opération qui consiste à nommer les femmes est une opération de conquête et une marque de propriété qui tient de la puissance maritale (*patria potestad*), l'effacement ou la négation du nom revient à nier l'existence civile, humaine, personnelle, comme la création du « désert » nie l'existence de vies humaines sur le territoire de la nouvelle nation en construction. Dans notre corpus, les opérations à travers lesquelles les personnages féminins sont nommés, renommés et – ce qui nous intéresse ici – dé-nommés, re-marquent de façon critique cette négation de leur existence et de leur personne. L'écrivaine de l'invisible, de l'inaudible, de l'irreprésenté est Gabriela Cabezón Cámara qui explore dans le corps de son œuvre et de ses personnages la problématique de l'invisibilité et du silence de certains corps et de certaines voix. L'exemple archétypal est le roman *Las aventuras de la China Iron*. En



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

effet, c'est le constat de l'absence de corps, de voix et de nom du personnage de l'épouse de Martín Fierro dans le poème fondateur de José Hernández qui a donné à l'autrice l'idée du roman. La première partie s'intitule « El desierto » et s'ouvre dès la deuxième page sur un autoportrait de *la china*, narratrice, qui énonce la problématique intime qui la relie au désert et à la négation de soi, la problématique du nom : « *Llamar, no me llamaba: naci huérfana, ¿es eso posible?* » (p. 12-13). Dans le quatrième chapitre intitulé « La china no es un nombre » (p. 21), c'est dans la rencontre avec l'altérité – lorsqu'elle rencontre Liz, l'anglaise avec qui elle part à l'aventure – que la *china* prend conscience de la problématique du nom :

> "¿Y nombre vos?", me dijo Liz. "La China", contesté; "that's not a name", me dijo Liz. "China", me emperré y tenía razón, así me llamaba a puro grito aquella Negra a quien luego mi bestia enviudaría y así me llamaba él cuando solía, cantó luego, irse "en brazos del amor a dormir como la gente". Y también cuando quería la comida o las bombachas o que le cebara un mate o lo que fuera. Yo era la China. Liz me dijo que ahí donde yo vivía toda hembra era una china pero además tenía un nombre. Yo no (p. 22).

Nous verrons dans le chapitre suivant que cette prise de conscience génère une opération d'auto-dénomination comme point de départ d'une trajectoire d'émancipation et d'affirmation de l'existence du personnage. Gabriela Cabezón Cámara re-marque dans toute son œuvre les enjeux de l'assignation ou de la négation du nom. Si dans *Las aventuras de la China Iron* c'est la négation qui est exhibée, dans *Le viste la cara a dios*, c'est au contraire l'assignation comme capture et comme marquage forcé qui est re-marqué avec le nom « Beya ».

> Te llama "vení hija mía", después de decir tu nombre, olvidá el "Beya durmiente" que te pusieron acá, en este antro nauseabundo el día que siguió a la noche en que te ataron las manos y después te recogieron para enseñarte el laburo. Te enguascaron, te domaron, te peinaron para adentro y te hicieron el ablande: ahí aprendiste a los gritos nuevo nombre y apellido y te hicieron pura carne a fuerza de golpe y pija (p. 6).

Chez Gabriela Cabezón Cámara comme chez Fernanda García Lao, les personnages féminins, au début des romans, ne se « voient » pas, n'arrivent pas à se saisir, comme dépossédées d'elles-mêmes. C'est justement cette irreprésentabilité à soi que les romans re-marquent de façon critique pour s'engager dans une reconquête de représentation de soi : par le nom, comme nous le voyons, et par la voix, par le corps, comme nous le traiterons par la suite. À ce titre, *La piel dura* de Fernanda García Lao, s'initie par le récit à la première personne de la crise d'identité dans laquelle est plongée le personnage de Violeta. Le roman commence par la phrase « *mi vida me da miedo* » et son autoportrait en crise. Violeta est une



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

mère célibataire dont la vie est divisée entre son travail dans une boutique de vêtements pour enfants qu'elle déteste et son métier d'actrice de séries télévisées qu'elle conserve pour son apport économique. Dans tous les espaces où elle évolue, elle se sent envahie, dépossédée : dans son appartement par son fils adolescent, par ses voisins ; au travail par sa cheffe déprimée ; dans ses rêves par des « bichos horribles » qui la dévorent. Violeta ne se reconnaît pas, « *Cuando me miré al espejo, no me reconocí* » (p. 12) et personne ne se souvient de son nom : au casting d'une série, on l'appelle « Violenta » puis « Valeria » et le réalisateur d'une autre série oublie complètement son nom. Violeta est donc irreprésentable à ses yeux et aux yeux des autres. Ce personnage nous intéresse d'autant plus qu'elle appartient au monde du théâtre et de la télévision, autrement dit, de la représentation. De cette façon, l'autrice nous donne à voir un monstre féminin qui exhibe sa propre irreprésentabilité dans l'espace même de la représentation à travers, au départ, la problématique du nom.

La monstration critique de l'opération de négation de l'existence des femmes par dé-nomination prend une autre forme dans *Nación vacuna* de la même autrice. En effet, Fernanda García Lao souligne la transformation du statut des femmes sélectionnées par l'État pour un projet patriotique de repeuplement des îles M qui commence par le changement de nom ou plutôt l'oblitération du nom propre en faveur d'un numéro :

> Planes hace entrega de la lista. Las quince mujeres ahora son números. Y nos advierte: nada de familiaridad. Las vacunadas se mantendrán a distancia […]. Buenas tardes, digo sin mirarlas. Pueden sentarse. Soy Jacinto Cifuentes, encargado de Registro. A partir de hoy, ustedes ya no serán quienes eran. Ahora son Trece, Cinco, Nueve, Cuatro y Doce. Cada cama con su número. Los objetos personales también (p. 36-37).

De nouveau le caractère artificiel, fictif, de cette opération de numérotation-marquage des femmes dans un dispositif de projet et de récit patriotique, souligne le caractère performatif de la représentation exhibant ses effets sur les corps et les vies des femmes. En re-marquant les opérations de dé-nomination et d'effacement de nom des femmes dans leurs romans, les autrices de notre corpus remarquent les mécanismes de la na[rra]tion qui instituent des points morts dans la représentation dans un processus de dé-nomination qui rappelle celui de la création du désert au niveau territorial. Nous allons voir à présent comment elles exhibent les processus de mise à distance et d'exclusion des corps féminins des représentations.

*5.3.2. Femmes hors-champ*

Le dé-nomination et l'effacement du nom génère une première négation de l'existence des femmes dans la na[rra]tion. Au-delà du nom, c'est le corps des femmes qui est expulsé du cadre de la représentation et donc, de l'espace national et social. De nouveau, s'articulent les notions de corps des femmes, territoire et écriture ou représentation. En effet, les autrices de notre corpus re-marquent cette mise hors-champ de la représentation des corps des femmes dans leurs romans. Ainsi, Ariana Harwicz et Samanta Schweblin situent leurs personnages féminins dans un espace rural qui semble effacé de toutes les cartes levant le voile sur le topique du *locus amoenus* pour en montrer le vrai visage : celui de l'exclusion. Les personnages d'Ariana Harwicz errent dans ces territorialités rurales avec les autres parias de la société (*Matate amor, La débil mental, Precoz)*, Amanda et sa fille Nina subissent dans leur chair les effets dévastateurs de ces territoires excluants que sont les terres de cultures de soja. Remarquons que cette monstration des corporalités mises hors-champ/ à distance dans l'espace rural est traitée dans plusieurs œuvres littéraires et cinématographiques contemporaines : Selva Almada récupère les histoires de féminicides d'adolescentes de province qui n'ont jamais été relayée par les canals de télévision de la capitale dans *Chicas muertas* (2015) ; María Inés Krimer raconte l'enlèvement d'une jeune fille et son exploitation sexuelle dans une maison en rase campagne dans *La inauguración* (2011) ; la cinéaste Albertina Carri met en scène le personnage d'une petite fille muette, Nati, témoin des relations violentes isolées dans les zones rurales dans *La rabia* (2008) ; dans le film *XXY* (2007), Lucía Puenzo raconte le déménagement sur la côté et donc la mise à l'écart de la/du jeune Alex par ses parents qui veulent la/le/se protéger compte-tenu de son intersexualité[707]. Le déplacement de la perception de l'espace urbain, de Buenos Aires, vers l'espace rural, la province, qui se génère dans la littérature et le cinéma contemporains accompagne donc un déplacement du regard sur le hors-champ et sur les nouvelles logiques d'exclusion.

Ainsi, une fois encore, Gabriela Cabezón Cámara re-marque le processus de mise à distance du corps des femmes en représentant sa mise en captivité, comme le personnage de Beya qui est séquestrée dans un lieu clandestin de prostitution illégale. Dans ses autres romans, elle crée des topographies ou dystopies de l'exclusion et du hors-champ comme ces lieux de vie communautaires marginaux à la périphérie de Buenos Aires, la capitale. À ce titre, le nom du bidonville où vivent Quïty et Cleo dans *La virgen cabeza* est éclairant : celui-ci s'appelle *El poso* et il s'étend comme un point mort dans la ville, caché derrière une

[707] Voir aussi *El último verano de la boyita* de la réalisatrice Julia Solomonoff (2009).



Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.
Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin

« *muralla* […], *el último espejo de los vecinos pudientes, la última protección: en vez de ver la villa se veían a sí mismo estilizados y confirmados por los afiches, en la cima del mundo con sus celulares, sus autos, sus perfumes y sus vacaciones* » (p. 37). Le dispositif du miroir inopérant qui ne donne pas accès au réel, qui fausse et bloque la représentation est intéressant et souligne de nouveau la problématique de « voir » et de « se voir » qui est au cœur de la construction des monstres féminins de notre corpus. Si Gabriela Cabezón Cámara les représente dans une mise hors-champ social, Fernanda García Lao ré-écrit les mécanismes de mise hors-champ historique et « patriotique » dans le roman *Nación Vacuna*. L'équipage de femmes sélectionnées pour repeupler les îles M à bord du bus qui tracte le bateau Nación Vacuna et voyage à travers « *kilómetros de vacío y silencio* » (p. 150) vers le sud figure le rapt et la mise à distance des captives ainsi que la mise hors-champ des femmes dans l'histoire qui demeure dans un « *limbo* » pour reprendre le titre que prend l'un des chapitres du roman (p. 151). L'autrice articule donc la triple problématique du corps des femmes, du territoire et de la na[rra]tion/récit patriotique dans cette double mise hors-champ des femmes sélectionnées orchestrée par l'État : hors-champ territorial car elles sont coincées dans le « désert » ; hors-champ du récit national car dans le récit officiel elles sont arrivées aux M ; hors d'elles-mêmes car on les a dé-nommées.

> Pero después de comer, nos informan por radio que no podemos volver a Rawson ni solicitar ayuda. La Junta ya festejó nuestra partida hacia las M y el pueblo está feliz. No tenemos derecho a contradecirlo. ¿Hasta cuándo? No hay respuesta. Casi puedo jurar que Planes hace ruidos imitando interferencias y luego un pi pi pi raro. Corta. Silencio. Hemos quedado en una especia de limbo administrativo. Este exilio técnico nos condena a Cabo Raso por un lapso impreciso (p. 159).

Fernanda Garcia Lao crée autour de ces femmes exilées d'elles-mêmes et leur délégation administrative un non-espace becketien où chacun·e erre en attendant – Godot, pour certaines, car l'une d'entre, La Gabán, meurt dans le limbo – ou les ordres de la Junte ui ne viennent jamais. La fin du roman re-marque (*re-marca*, Ostrov, 2009)[708] les marques de la fiction et de la représentation en confrontant les femmes « *las preñadas* » avec ses contours. En effet, en abordant les îles M, celles-ci se rendent compte qu'elles sont attrapées dans une fiction : les îles sont encore sous l'emprise des Anglais, et elles, sous l'emprise du mensonge du récit national : « *Ahora las preñadas señalan hacia un punto, boquiabiertas. Yo no puedo respirar. Lucero emite un alarido que parece el de una vaca que intuye su final. Junto al faro,*

[708] Concept de re-marque : OSTROV Andrea, « Género, escritura y reescritura », *Lectures du genre*, 2012, vol. 9, p. 112-123.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

*no está nuestra bandera. Los colores del enemigo ondean sobre el mástil. Perdimos* » (p. 196).

Le filtre du récit patriotique place radicalement les femmes dans un angle mort de l'histoire. Fernanda García Lao montre à travers son roman l'extériorité de la représentation. C'est un dispositif similaire qui permet de saisir Aurora « *fuera de la jaula* » dans le roman du même titre : en créant un dispositif de distanciation où la narratrice profite de l'omniscience que lui confère son état de « morte » pour observer sa famille et les manigances de son époux, Fernanda García Lao invente un dispositif narratif où elle donne à voir le hors-champ des représentations et donc les monstres féminins qui errent dans ses confins.

De même chez Mariana Enríquez, nous nous situons dans l'extériorité de la représentation. En effet, de nouveau, la représentation des personnages féminins échappe : elle leur échappe à elles-mêmes, aux autres personnages des romans, au lecteur. Dans *Chicos que vuelven*, Vanadis, la jeune fille disparue qui fascine Mechi (employée au centre social qui gère les enfants disparus de Buenos Aires) n'est décrite qu'à travers des filtres : photos, page *Facebook*, *Myspace*, vidéos. Elle existe dans un premier temps dans le fichier des enfants disparus de Buenos Aires et reste insaisissable jusqu'au jour où elle apparaît dans le bureau de Mechi. S'ensuit le récit de l'apparition des autres enfants disparus et la mise en doute de leur identité par les parents et la société toute entière. Vanadis est-elle Vanadis ? C'est la question qui traverse le livre : la Vanadis apparue est-elle celle des photos de son mur *Facebook*, de son *Myspace*, du dossier de Mechi ; est-elle celle des vidéos pornos prises par ses clients et de la vidéo que Pedro, l'ami journaliste de Mechi lui rapporte un jour où l'on ignore si elle est morte ou vivante : « *Se la ve mal, pero dura no está, ni tiene la cara golpeada. Podría estar drogada, borracha, dormida. Me parece que compré gato por liebre. Pero si, también podría estar muerta. El video dura treinta segundos, se le ve la cara unos diez, no se puede saber. Una pendeja divina, eso sí. Divina. Hermosa, una modelo parece* » (p. 31). De fait, la famille de Vanadis, assure qu'il ne s'agit pas de leur fille : « *esta no es la chica que nosotros conocíamos, esta no es nuestra nena. No sabemos quién es. Tiene el mismo aspecto, la misma voz, responde al mismo nombre, es igual hasta el último detalle, pero no es nuestra hija* » (p. 63). Il semble que Vanadis soit devenue irreprésentable, qu'elle échappe à toutes les représentations d'elle-même médiées par des filtres (photos, vidéos) ou par des personnes qui parlent d'elle (témoignages). L'échec du réseau de représentation qui se tisse autour d'elle constitue un dispositif de monstration qui annule les effets de la représentation. Vanadis existe donc, dans l'extériorité même de sa représentation.

Telles des Alices (au pays des merveilles), ces personnages féminins occupent un espace hors-champ qui permet de « voir » les mécanismes qui constituent le champ de la représentation. Malheureusement, c'est aux dépens de leur existence et de leur vie qu'elles font cette expérience de monstration critique. Nous retrouvons là le principe de naissance du monstre chez César Aira : pour naître comme monstre, il faut d'abord mourir ; autrement dit, la conscience a besoin d'une torsion, d'une mutilation, ou de la mort, pour pouvoir se saisir. Ces personnages féminins de notre corpus sont, à ce titre, des monstres qui, fatalement, accèdent à la capacité de se saisir ou plutôt de saisir les mécanismes qui les mettent hors-champ, à distance de l'histoire, de la nation, de la société, et aussi, d'elles-mêmes.

### *5.3.3. Femmes sans reflets*

De nombreux personnages des romans de notre corpus ont comme les yeux bandés et ne parviennent pas à se saisir, à se reconnaître, à se « voir » : Violeta, dans *La piel dura* de Fernanda García Lao déclare : « *Cuando me miré al espejo, no me reconocí* » (p. 12) ; la China se voit pour la première fois dans le fleuve en se baignant avec Liz et Estreya dans *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara : « […] *y ahí me vi. Yo nunca me había visto más que en el agua medio quieta de la laguna, un reflejo atravesado de peces y de juncos y cangrejos* » (p. 21). La personnage du roman *Matate amor* d'Ariana Harwicz peine à se sentir, à se saisir, et se sent dépossédée par les injonctions sociales et le décalage culturel qui la conduisent à fuir dans la forêt, le seul endroit où elle parvient à se connecter avec ses sensations et son désir profond. C'est de la dépossession de soi dont il est question dans cette section. Comment raconter la dépossession de soi ? Comment faire la monstration critique des mécanismes qui sont en jeu dans cette dépossession à travers les corps mêmes des personnages féminins ? *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin est le roman qui raconte l'expérience de la dépossession et de la mise hors-de-soi.

Le roman commence par l'interrogation de la protagoniste Amanda quant aux sensations qu'elle discerne dans son propre corps : « *Son como gusanos* » (p. 11), explique-t-elle à David, l'interlocuteur avec lequel elle engage le dialogue qui donne corps au roman. Ce dernier est la quête d'Amanda cherchant à construire une représentation d'elle-même qui est en train de lui échapper au moment où elle est intoxiquée par les agrotoxiques déversés dans la terre qu'elle foule. Elle se donne dans son extériorité à elle-même et cherche la médiation du dialogue pour parvenir à se saisir. Ce dispositif dialogique fait la monstration de la nécessaire médiation de l'autre dans la construction d'une représentation de soi, médiation



Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.
Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin

empêchée par l'invention du « désert » qui nie l'altérité. En cela, le roman de Samanta Schweblin dialogue avec *Las aventuras de la China Iron* où la china ne parvient à se saisir qu'au moment où elle rencontre l'altérité – Liz, l'anglaise. Si le roman de Gabriela Cabezón Cámara donne à voir une ruralité fantasmée des fondations colonisée par les *Estancias* qu'elle déconstruit de manière critique dans l'itinéraire de la *china*, *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin, donne à voir une ruralité plus contemporaine avec une marginalité particulière qui s'inscrit dans les corps des habitants. Dans les deux cas, les autrices montrent les réalités de l'exploitation extractiviste qui se cachent sous les fictions romantiques du désert. Le corps contaminé par les agrotoxiques d'Amanda incarne la zone d'exclusion que configurent les zones de monocultures de soja en Argentine. Ces zones sont aux mains du système capitaliste basé sur la complicité entre le pouvoir de l'État, celui des propriétaires terriens et celui des multinationales agronomes. Amanda ne parvient pas à saisir son corps. Elle ne comprend pas ce qui l'envahit. Elle est expropriée de son corps comme les habitants de ces zones le sont de leurs terres qui elles-mêmes sont appropriées et colonisées par des investisseurs étrangers. Cette invisibilité à soi-même est à l'image de l'invisibilisation et de l'exclusion sociale de ces populations. De nouveau, l'autrice souligne l'articulation nécrologique entre le corps, le territoire et la représentation. À ce titre, nous pourrions envisager Amanda comme monstration critique de la dimension allégorique organiciste du corps des femmes comme corps-nation : elle serait donc un corps dystopique national à travers lequel s'exhibent les dispositifs nécropolitiques de dépossession, d'expropriation.

Comment opère la déconstruction d'un tel mécanisme de dépossession où se conjuguent les espaces du corps et de la terre dans *Distancia de rescate* ? Si l'abjection est ce qui jette le sujet ou l'ab-jecte « hors de soi » (Kristeva, 1980)[709], nous verrons comment Amanda incarne ce sujet abject, exclu, ce point aveugle (cette irreprésentabilité) à travers son corps contaminé. Dans le roman, l'exclusion de l'abject est le fruit de ruptures à plusieurs niveaux qui empêchent de voir, de se représenter la contamination : la rupture au niveau individuel du lien maternel entre la mère et la fille, la rupture collective du lien social entre les populations locales et les politiques agricoles néolibérales. Ces ruptures créent un corps « hors-de-soi », hors du corps argentin. Selon Julia Kristeva, la logique de l'abjection/de la contamination se tisse par « méconnaissance de la Loi » (*Ibid.* : 104), c'est-à-dire, dans ce cas, des politiques agricoles néolibérales, autrement dit « *lo importante* » dont David détient la connaissance. L'ignorance d'Amanda et l'invisibilité de la contamination insidieuse de la

[709] KRISTEVA Julia, *op. cit.*, 1980.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

campagne constituent les bases de sa propre abjection. Dans toutes les relations, il y a une partie qui reste invisible, un trou dans la perception – un point aveugle/un angle mort – qui les crypte et les rend floues. Le récit d'Amanda est un récit qui semble se raconter les yeux bandés : la cause de la contamination reste invisible. David l'exhorte à une reconquête de l'invisible, c'est-à-dire du sens et de l'origine. En effet, la contamination réside dans ces microorganismes invisibles qui pénètrent la terre, l'eau, les plantes et contaminent les corps. Elle est dans ces nécropolitiques économiques néolibérales qui se concentrent sur les bénéfices financiers en taisant les conséquences humaines. Elle est dans le processus insidieux de néocolonisation insidieux qui exclue/crée un désert de manière indirecte, en contaminant. Elle est dans la rupture du lien communautaire et humain. Cette disjonction incarnée dans le cas d'Amanda et son propre corps représente la crise de la société argentine : la rupture entre les politiques et les territoires, entre les politiques et les habitants, entre le centre et la périphérie, entre les Argentins et la « terre mère ». Une mère qui, dès lors, peut contaminer, peut tuer, parce qu'elle « ne voit pas » ou « ne veut pas voir ». La réalité abjecte de ce dépouillement identitaire d'une campagne qui n'est plus campagne, d'une Argentine qui n'est plus argentine, d'une graine qui n'est plus une graine, de corps qui ne sont plus des « corps à soi » mais des corps contaminés et occupés, apparaît uniquement à travers les effets/les symptômes corporels et sensitifs de la contamination que sent Amanda[710]. Ainsi, à travers le corps d'Amanda, Samanta Schweblin représente les mécanismes d'expropriation, de dépossession autrement dit d'exclusion insidieuse à l'œuvre tant dans les corps que dans les territoires.

Au travers de la création de topographies hors-champ, d'un travail sur les noms propres ainsi que sur des focalisations disjonctives (interne : mise en place de points aveugles, d'angles morts dans la narration ; externe : mise en place de filtres nécessaires dans la fiction pour saisir les personnages féminins), les autrices de notre corpus font la monstration critique et déconstruisent les mécanismes de l'invisibilisation, de la mise hors-champ de la représentation ou hors-de-soi du corps des femmes. Les corps dystopiques de la disparue, de l'invisible, révèlent une nouvelle dimension problématique du lien entre le corps des femmes, le territoire et la représentation qui, dès les fondations de « l'Argentine comme narration », s'envisage à travers l'institution fictive du « désert ». En effet, le « désert » est l'invention

[710] Ainsi, nous voyons dans ce processus d'écriture de la contamination qui vient, de la contamination de quelque chose d'encore invisible, une contamination intertextuelle de la nouvelle de Julio Cortázar, « Casa tomada », invasion qui peut être lue comme allégorie politique et que nous pourrions relier à la campagne occupée (*tomada*) et aux corps occupés de *Distancia de rescate*.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

d'un cache posé sur l'altérité, autrement dit, la mise en place d'un point aveugle sur le réel qui empêche de voir et donc de se voir et fonctionne tragiquement dans le monde contemporain. Nous verrons dans le chapitre suivant qu'au-delà d'une monstration critique, les autrices performent ces mécanismes de disparition, d'absence, d'irreprésentabilité de façon subversive en en faisant des dispositifs d'émancipation.

**Conclusion du chapitre.**

**Opérativité #2 du monstre : déconstructions des textualisations canoniques inscrites dans le corps.**

Il s'agissait dans ce chapitre 5 d'analyser l'opérativité de la déconstruction des textualisations canoniques et des dispositifs du pouvoir (patriarcal, capitaliste) inscrits dans le corps desfemmes à travers l'étude des corps dystopiques des monstres féminins.

À la suite de Francine Masiello qui part de l'hypothèse selon laquelle les mutations des représentations de genre sont symptomatiques des enjeux de la construction nationale (Masiello, 1992 : 17) ; de Judith Butler qui conçoit le genre comme « matérialisation de cette norme régulatrice » (Butler, 2009 : 16), autrement dit comme construction performative (« le pouvoir réitératif du discours de produire les phénomènes qu'il régule et impose »), citationnelle (citation itérative de la loi qui produit la norme) ; d'Andrea Ostrov qui étudie les « textualisations » du corps des femmes ; nous avons envisagé ces stratégies comme processus de réécritures déconstructrices qui permettent d'exhiber les limites et l'artificialité des fictions canoniques de femmes (des représentations et des normes de genre) et leur actualisation dans des problématiques et des configurations du monde contemporain.

En voulant répondre à la question « que monstrent les corps des monstres féminins ? », nous nous situons dans la démarche de Cristina Rivera Garza qui expose dans son essai *Muertos indóciles* (2013)[711] sa vision des textes littéraires contemporains comme « *necroescrituras* » ou « *cadaveres textuales* » face auxquels il est possible de procéder à une analyste légiste à partir de laquelle établir une « *ficha anamésica de la cultura actual* » et du contexte nécropolitique néolibéral. En effet, en procédant à une autopsie de notre corpus, nous avons extraie les marques du pouvoir et mis au jour la sédimentation de l'Histoire et des textes canoniques dans les corps des femmes. Les autrices travaillent en effet l'intertextualité

[711] Rivera Garza Cristina, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, México DF, Tusquets, 2013.



Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.
Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin

et la mémoire non seulement de façon discursive mais aussi matérielle dans la texture des corps des personnages. Et cette inter ou transtextualité corporelle implique d'envisager cette autopsie d'un corp[u]s contemporain comme autopsie d'un corp[u]s-mémoire qui met au jour l'actualisation de ces marques du pouvoir de manière transhistorique jusque dans leur expression actuelle : de la traite sexuelle, aux féminicides en passant par toutes les projections patriarcales et conséquences d'un « *capitalismo gore* » (Valencia, 2006) .

À l'issue de cette étude, nous pouvons élaborer une typologie de processus de monstrations critiques à l'œuvre dans notre corpus : la *re-marca* (Ostrov, 2012) ; le *doblez* (Domínguez, 1998) ; l'irreprésentable (Braidotti, 2005 [1re éd : 2002] ; Irigaray, 1977) dont voici une typologie :

a. Monstration par excès : *re-marca* ; modalités baroques : performance, artificialité, travestissement, déguisement, masque, pose ; pratiques inter/transtextuelles (dystopiques, utopies, parodie, pastiche) ; travail sur la spatialité.

b. Monstration par tension : *doblez*, *mirada bizca* ; modalités baroques : performance, artificialité, travestissement, déguisement, masque, pose ; travail sur une spatialité de l'entre-deux ; constructions corps dystopiques doubles ; imaginaire de la guerre ; récits de conflits (conflits intérieur, de famille, de couple, guerres sociales).

c. Monstration par manque : topographies de hors-champs ou de non-lieux ; travail sur les noms propres ; focalisation interne comme disjonction avec le monde : points aveugles, angles morts dans la narration de soi ; focalisation externe comme disjonction avec l'autre : nécessaité de filtres, témoignages, médiations pour (se) saisir ; miroir inopérant ; pas de reflet ; absurde.

Soulignons que la typologie à laquelle nous parvenons au terme de cette analyse rappelle fortement la typologie des monstres de Vladimir Jankélévitch que rapporte Pierre Jourde dans son ouvrage *Littérature monstre, études sur la modernité littéraire* (2008)[712] : monstres de l'extrémisme (hyperréflexivité) ; monstres de la disjonction (dislocation du signifiant et du signifié) ; monstres de la conscience de la conscience (retour sur soi stérile)[713].

[712] JOURDE Pierre, *Littérature monstre, études sur la modernité littéraire*, Paris, L'esprit des péninsules, 2008, p. 236-237.

[713] Pierre Jourde rapporte la classification des monstres telle que l'envisage Vladimir Jankélévitch : les « monstres de la conscience de conscience » qui naîtrait de l'hyperactivité décadente tournée vers soi plutôt que vers le monde extérieur et génèrerait une subdivision indéfinie de la conscience se subdivise indéfiniment, faute d'affronter l'altérité, ainsi qu'une tendance à la fragmentation indéfinie de l'ordre formel, autrement dit la création d'une altérité qui, en se divisant, prolifère et devient stérile ; les « monstres de l'extrémisme : ogres et nains » dérivant du principe hyperréflexif et de la subdivision ; enfin les « monstres de la disjonction : têtes sans



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Si la captive est la métaphore littéraire canonique de la nation moderne, la monstre vient reconfigurer depuis la réappropriation de son corps dans l'espace littéraire (chapitre 2) et dans l'espace public (chapitre 9), un espace/*topos* qui questionne et dissémine dans le même geste les corps féminins, le territoire national et l'écriture. Les autrices de notre corpus élaborent donc des auto-narrations, autoreprésentations et auto-généalogies (chapitre 4) qui peuvent s'envisager comme contre-narrations émancipatrices, nouvelles représentations libératrices, contre-généalogies critiques des corps dystopiques des femmes (chapitre 5). Cependant, nous verrons dans le chapitre suivant que ces *auto-* et *contre*-narrations, s'inscrivent dans une dynamique *trans* en ce qu'elles génèrent, au-delà de la déconstruction critique, des devenirs alternatifs et émancipés de narration, représentations et généalogies des corps des femmes. En ce sens, les deux romans publiés en cette année 2017 en Argentine dans le contexte de révolution féministe faisant irruption dans le corpus canonique argentin depuis les références directes au canon littéraire, au territoire argentin et aux corps des femmes : d'un côté *Nación Vacuna* qui actualise *El Matadero* dans une dystopie nationale ; et de l'autre l'actualisation du *Martín Fierro* dans *Las aventuras de la China Iron* dans une utopie nomade qui dissémine l'idée de Nation et transforme le territoire en mille plateaux (Deleuze), tracent un axe depuis lequel envisager les deux pôles de l'opérativité du monstre : *mostrare* (montrer) et *monere* (annoncer). En effet, l'un est une dystopie immunitaire *vacuna* qui opère par monstration et déconstruction ; l'autre est une utopie émancipatrice *queer* qui opère par devenirs rhizomiques, carnavalesques et hybrides.

Nous nous situons donc au cœur de l'inflexion transformatrice. Il semble que la répétition des motifs originels dépasse, dans la NNA, la modalité obsessionnelle liée au traumatisme (voir chapitre 1) vers une modalité transgressive liée à la performance qui consiste à citer la loi pour en révéler la matrice et s'en emparer (Butler, 2009 : 29). La question est alors la suivante : comment ces corps dystopiques et utopiques déconstruisent ou reconfigurent le corps national dans un geste de dissémination ? (Bhabha, 1990)[714], geste que María Moreno ébauche avec le « *cuerpo argentino* », « *ajeno a las pretensiones esencialistas con que las ideas de Patria o Nación arman sus modelos de pertenencia (armado) con sus exclusiones, sus forajidos, sus fuera de catálogo* » (Moreno, 2017)[715], geste contre-généalogique depuis lequel elle démonte le corps canonique de la littérature argentine et

corps, corps sans tête » désignant métaphoriquement la dissociation signifiant/signifié : soit la rage d'expressivité censée désigner un excès de contenu (corps sans tête) ; soit le formalisme (tête sans corps).

[714] BHABHA Homi, *op. cit.*, 1990.

[715] MORENO María, *op. cit.*, 2017.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

reconfigure, à la Frankenstein[716], un corps fait de ce qui est exclu, de l'abject, du dissident. « *Las víctimas de la trata son las desaparecidas de hoy* » disait María Rosa Lojo (Lojo, 2013)[717] en parlant de littérature, et nous ajouterions « *y son las cautivas de ayer* ». Comment opère le passage de l'exhumation déconstructrice à la transformation émancipatrice ? Le corps est chargé de mémoire. La mémoire se fait corporelle, matérielle, *trans*corporelle. Littérature et artivisme sédimentent, actualisent, de façon transhistorique ces corporalités mémorielles avec, nous le verrons, des personnages de captives, de doubles et de disparues qui prennent la parole et se vengent ou fuguent dans la littérature (chapitre 6) ; avec des foulards qui de blancs deviennent verts (chapitre 9) ; avec des *siluetazos* de *pibas* et de *otres*, etc. Nous allons le voir à présent, le monstre devient performatif en jouant le contrepoint : il performe la captivité en point de départ de lignes de sorties ; le clivage en « entres créatifs » (Simon, 1999) ; l'hors-champ en espace nomade. D'objet d'énonciation – corps dystopiques –, les monstres féminins deviennent donc des sujets d'auto-énonciation dans la rue, comme dans la littérature, générant des généalogies alternatives de transcorporalités utopiques.

[716] À ce propos, 2018 est l'année de l'anniversaire de la création de Frankenstein par Mary Shelley. Fernanda García Lao a d'ailleurs participé à une anthologie, *Carne de mi carne*, qui célèbre l'évènement littéraire avec la nouvelle « Huérfanos en la nieve » (*Carne de mi carne*, La Paz, Plurales editores, 2018) et rappelons que dans *Las aventuras de la China Iron*, Liz raconte l'histoire de Frankenstein à Josefina.
[717] LOJO María Rosa, « El infierno de las mujeres », *revista Ñ*, 13/02/2013.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

## Chapitre 6 – DÉBORDEMENTS

S'inventer

**Monstruosités utopiques.**

**Émancipations et expérimentations transcorporelles**

> « Quisiera invitarlos a agradecer en este FILBA todo lo que la literatura hizo por los cuerpos sometidos, violados, desaparecidos. Y por cómo fueron las ficciones las que permitieron evadirse del cautiverio, salirse del cuerpo y de la vida sin rango de vida, hacia otros cuerpos y otras vidas, sin límites hacia las zonas de la imaginación donde el Poder desaparecedor no sólo no es poder, sino que no está » (Moreno, 2017).

> « Pour la première fois, en prétendant sortir de la cage "femme", une féministe a fait non seulement apparaître la cage, mais en a ouvert la porte – elle n'est donc pas si fermée ? – questionnant rudement les motifs d'y demeurer et les différentes modalités pour en sortir » (Lauretis, à propos de Monique Wittig, 2007 : 24) [718]

### Introduction du chapitre

Des femmes extatiques qui jouissent, se vengent, tracent des lignes de fuite ; d'autres qui font retour, qui renversent l'ordre dans des carnavals ou des orgies *queer* ou zombis ; des femmes plurielles, *trans*, animales, plantes, qui s'hybrident et étendent le champ des possibles de leurs devenirs corporels et subjectifs. Qu'annoncent ces monstres transféminins qui prolifèrent dans notre corpus ? En quoi préfigurent-ils des fictions alternatives de femmes ?

Gramsci dit « le vieux monde se meurt, le nouveau monde tarde à apparaître et dans ce clair-obscur, surgissent les monstres » (Gramsci, 1983)[719]. Si dans la littérature européenne décadente fin-de-siècle (Stead, 2004)[720] surgirent les corps monstrueux – surtout féminins, nus, serpentins, fatals… – représentant les mutations des subjectivités liées au passage à la modernité – corps hybrides pour une époque traversée par l'*hubris* –, les monstres féminins de la Nueva Narrativa Argentina ne sont-il pas symptomatiques des changements actuels ? Et au-delà de représenter – autrement dit de rester dans la subordination de la représentation au

[718] DE LAURETIS Teresa, *Théorie queer et cultures populaires (de Foucault à Cronenberg)*, Paris, La dispute, 2007, p. 24, à propos de Monique Wittig et du développement du concept de « la lesbienne » dans son entreprise de faire disparaître les femmes qu'elle érige en but du féminisme. Il s'agit d'une entreprise de déconstruction et de réécriture des subjectivités dans une pratique autodéfinitionnelle. Ce sont ces pratiques de déconstruction et de réécriture dans les romans des autrices de notre corpus que nous voulons mettre au jour dans ce chapitre.
[719] GRAMSCI Antonio, *Carnets de prison*, Paris, Gallimard, 1983.
[720] STEAD Evanghélia. *Le monstre, le singe et le foetus. Tératogonie et Décadence*, 2004. Voir chapitre 3.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

réel dans laquelle le corps ne serait que copie, surface et symptôme – ces transcorporalités monstrueuses ne sont-elles pas justement celles qui génèrent des transitions en bougeant, en jouant avec, en affrontant les limites de la représentation même ? Autrement dit, plus que de représentation, ne s'agit-il pas de « présentation », et plus que de reproduction, de « production » d'un devenir, actes par lesquels elles viendraient s'affranchir d'un supposé original ? Dans ce cas, elles viendraient vérifier ce qu'en dit Gabriel Giorgi :

> Pero el monstruo también trae otro saber, que no es solamente una figuración de la alteridad y la otredad (que pueden, apaciblemente, reafirmar los límites convencionales de lo "humano") sino un saber positivo: el de la potencia o capacidad de variación de los cuerpos, lo que en el cuerpo desafía su inteligibilidad misma como miembro de una especie, de un género, de una clase. El monstruo tiene lugar en el umbral de ese desconocimiento, allí donde los organismos formados, legibles en su composición y sus capacidades, se deforman, entran en líneas de fuga y mutación, se metamorfosean y se fusionan de manera anómala; viene, por lo tanto, con un saber sobre el cuerpo, sobre su potencia de variación, su naturaleza anómala, singular; si expresa el repertorio de los miedos y represiones de una sociedad, también resulta de la exploración y experimentación de lo que en los cuerpos desafía la norma de lo "humano", su legibilidad y sus usos (Giorgi, 2009)[721].

De l'inventaire des monstres qui traversent notre corpus se dessine une typologie qui performe et subvertit les fictions de « La Femme » et les motifs du corp[u]s canonique : les captives se font *gauchas* extatiques ; le *matadero* devient, comme chez Osvaldo Lamborghini[722], l'espace orgiaque des corps pluriels ; la dichotomie qui clive le territoire et les corps entre civilisation et barbarie est dépassée et annulée par l'invention d'êtres hybrides ; le désert devient – comme le vide chez César Aira[723] – l'espace de gestation de toutes les aventures et de tous les corps possibles. Si, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, le corps est le produit d'une matérialisation de la norme, de la loi ou du discours pouvant être exhibé et donc déconstruit, qu'y a-t-il après ou au-delà de la déconstruction critique ? C'est la question que se pose Judith Butler qui appelle à « l'extension des normes » et à « la conceptualisation du possible ». Elle se demande comment les corps peuvent s'émanciper, déborder ou transgresser les normes : « comment citer la loi pour la produire différemment, citer la loi afin de réitérer son pouvoir et de s'en emparer » (Butler, 2009 [1re éd. : 1993] : 29)[724], autrement dit, comment les corps peuvent devenir « performatifs » et inverser la relation entre corps et pouvoir en re-signifiant et en déstabilisant les processus

[721] GIORGI Gabriel, « Introducción-Política del monstruo », *Revista Iberoamericana*, 2009, vol. 75, n° 227, p. 323-329.
[722] Lire LAMBORGHINI Osvaldo, *El fjord*, 1969.
[723] En effet, chez César Aira, le vide est la condition du romanesque et de l'invention.
[724] *Ibid.*, p. 29.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

itératifs qui les informent. C'est ce processus de métamorphose entendue comme « transgression-devenir », qui va au-delà de la ré-écriture déconstructrice et d'une dynamique post-, qui constitue le troisième terme d'opérativité du monstre que nous étudierons dans ce chapitre afin de comprendre les enjeux que recèlent ce que transgressent les corps des personnages de monstres féminins de notre corpus et ce qu'ils deviennent. C'est donc de l'émancipation des corps comme matière et agent de transformation et de performance (Butler), du corps-*poiesis* (Zoberman, Tomiche et Spurlin, 2013), du « *cuerpo como transformador* » (Braidotti, 2002 : 37)[725] ou du corps comme ultime espace de souveraineté (Segato, 2013) depuis lequel auto-générer des devenirs possibles dont nous nous occuperons dans ce chapitre.

Nous étudierons donc comment les autrices de notre corpus génèrent des mutations dans les représentations en créant des personnages de monstres féminins qui, depuis leurs corps, subvertissent les dispositifs, les fictions et les représentations canoniques à l'œuvre dans la généalogie du corps argentin et constituent une contre-généalogie ou plutôt des fictions alternatives transféminines et transcorporelles. C'est une façon de se demander comment l'intime, le corps, devient politique ; comment l'intime, le corps, fait histoire. Questions au cœur de la pensée féministe que nous convoquerons pour analyser ces processus d'émancipation. Il s'agira donc de considérer les corps des femmes non plus comme des effets de la littérature canonique (et ses dispositifs) mais comme des agents de transformation de la littérature : des corps politiques, des sujets, des « monstres féminins » en tant qu'autoreprésentations actives de devenirs. Quels devenirs ?

Si les fictions canoniques de « La Femme » en font une allégorie territoriale et nationale figurée par les corps dystopiques des monstres féminins de notre corpus (chapitre 5), ces dernières transforment les marques dystopiques *sur* soi en écritures utopiques *de* soi. En effet, nous avons vu que les monstres féminins in-fondent les fictions fondatrices et nous verrons qu'elles s'émancipent donc de toute assignation fictive, représentative, spatiale, se faisant u-*topos*. Chaque corps utopique inclus dans la typologie des monstres féminins – la *gaucha*/la nomade, la travestie/la revenante, l'hybride – réarticule le lien entre le corps des

[725] BRAIDOTTI Rosi, *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*, Madrid, Akal, 2002, p. 37. À ce sujet, la conception que Rosi Braidotti se forge du corps rejoint celle du CsO que théorisent Deleuze et Guattari (1972, 1980) : « *En mi opinión, el cuerpo viene a ser una interacción compleja de fuerzas sociales y simbólicas sofisticadamente construidas: no es una esencia, y mucho menos una sustancia biológica, sino un juego de fuerzas, una superficie de intensidades, puros simulacros sin originales* […]. *Esto supone, también, un claro distanciamiento de la idea psicoanalítica del cuerpo como mapa de inscripciones semióticas y de códigos impuestos por la cultura. Por el contrario, yo pienso en el cuerpo como transformador y como punto de transmisión de un flujo de energías, es decir, como superficie de intensidades* ».



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

femmes, l'écriture/narration et le territoire/espace ; pour échapper et mettre à bas les catégories de la modernité – l'unité, l'homogénéité, la frontière – portées par la littérature canonique. En effet, au travers des personnages de *gauchas*/nomades nous étudierons la façon dont les autrices performent la captive en transcorporalités qui tracent des lignes de sorties des corps, des territoires conquis et de la na[rra]tion canonique ; au travers des personnages de travesties ou de revenantes nous verrons comment elles subvertissent les clivages corporels, territoriaux et narratifs dans un carnaval néobaroque qui renverse l'ordre, la dichotomie, et où ce qui est exclu fait retour ; enfin au travers des personnages d'hybrides nous analyserons leur manière de transgresser les fictions d'unité et d'homogénéité des corps et des territoires vers des devenirs inclusifs et pluriels. Si la monstre est la figure des mutations, et à la suite de Francine Masiello qui envisage les mutations des représentations de genre en lien avec les transitions nationales, quels devenirs transcorporels (individuels et collectifs, physiques, sociaux et textuels) annoncent donc le réveil des monstres féminins dans la Nueva Narrativa Argentina ?

### 6.1. HUBRIS. Gauchas. Sortir : devenirs extatiques

Des femmes hors d'elles-mêmes, des femmes hors-la-loi, des femmes qui s'enfuient avec un amant ou qui errent dans des hors-champs sociaux, des femmes qui jouissent et se libèrent en traçant des itinéraires extatiques et mouvants. Des femmes qui débordent. Qui sortent, donc.

« On ne naît pas monstre, on le devient » disions-nous au chapitre 1 en analysant les logiques de domination et de contrôle des corps féminins liées à une peur ancestrale qui demeure d'une supposée *hubris* (puis hystérie) incontrôlable habitant les femmes et menaçant la civilisation. Des *vagina dentata* aux hystériques de Charcot et aux Femmes Fatales, l'invention de « La Femme » et ses pendants monstrueux naît d'une volonté de conjurer le pouvoir des femmes (chapitre 1). Qu'elles soient monstres, captives, mères ou putains, invisibles, les femmes sont enfermées dans des représentations, véritables entreprises de conquête et de contrôle. Comment les autrices de notre corpus inventent-elles des fictions alernatives de devenirs transféminins qui débordent, sortent, des fictions unitaires et des représentations canoniques ? Comment transforment-elles les corps dystopiques en transcorporalités utopiques qui échappent aux assignations et réarticulent de manière subversive et émancipatrice les liens entre entre corps, espace et narration ? Comment performent-elles en la subvertissant la figure de la captive ? Comment transforment-elles les



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

hors-champs de la représentation ou l'invisibilité qui excluent les femmes en utopies extatiques de réinventions et d'émancipation ? Si la figure de la captive est une fiction de « La Femme » destinée à désincarner les femmes par le processus d'allégorisation et donc à contrôler et délimiter le rôle et le pouvoir les femmes et si les monstres féminins ont été créés pour conjurer l'*hubris* et donc être mis à l'écart (abjectés, exclus), nous verrons comment dans notre corpus l'*hubris* est investi comme agent d'émancipation et de libération des personnages féminins qui tracent leurs propres lignes de fuite, qui se mettent elles-mêmes hors des limites, des lois, des frontières et des représentations qui les déterminent : « on ne naît pas monstre, on le devient » prend un tout autre sens. En effet, comme nous l'avons vu au chapitre 3, la revalorisation de l'hubris, de l'informe, accompagne la resignification positive du monstrueux qui s'exprime donc à travers les monstres féminins de notre corpus. Après avoir exploré la notion d'*hubris*, nous étudierons dans cette section les voies de ce devenir monstre comme voies d'émancipation et de nouvelles représentations des transcorporalités féminines tant individuelles que collectives à partir desquelles reconfigurer un corps social/une communauté possible.

L'*hubris* est, dans la tragédie antique, ce qui met le personnage qui en est victime hors de soi semant ainsi le désordre dans la cité par le crime ou la passion. Le dénouement de la tragédie doit déboucher sur la *nemesis* ou restauration de l'ordre. *Hubris* et *nemesis* forment les deux instances complémentaires d'une dichotomie. Ainsi l'*hubris* est l'excès ou le débordement qui doit être contrôlé, maîtrisé ou tu à l'image du sauvage ou du barbare dans la littérature canonique. Dans la Nueva Narrativa Argentina, les personnages féminins inversent ce rapport et transforment cet *hubris* en agent de transgression et d'émancipation. Nous rapprocherons conceptuellement l'*hubris* de l'extase (Perlgonher, 1991)[726], de l'abjection (Kristeva, 1980)[727], de l'informe et de l'érotisme (Bataille, 1957)[728], de « *el trance* » ou el « *desvanecimiento* » (Laddaga, 2007)[729], concepts éminemment transgressifs qui sont autant de voies de dépassement et d'annulation des dichotomies. Pour l'auteur argentin Néstor Perlongher, l'« *Éxtasis: no conectarse con ser lo que se es. Literalmente, salir de sí, dislocar,*

[726] PERLONGHER Néstor, *Prosa plebeya: ensayos 1980-1992*, Buenos aires, Ediciones Colihue, 2008 (cours au Colegio Argentino de Filosofía, 1991). Néstor Perlongher cherche des nouvelles voies d'émancipation au-delà des dichotomies, des normes et de l'ordre social institutionnel moderne par l'extase sexuelle ou par la prise d'Ayahuasca dans les rites de l'Eglise de Santo del Daime en Amazonie auxquels il participe pendant 4 ans, ce qui donnera lieu à une thèse de doctorat intitulée « Antropología del extasis » (1991).
[727] KRISTEVA Julia, *op. cit*, 1980.
[728] BATAILLE Georges, *L'érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.
[729] LADDAGA Reinaldo, *Espectáculos de la realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de los ultimas décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

*llevar hacia fuera, quebrar la barrera del cuerpo, retirarse, abandonar, ceder, dejar, renunciar* » (Perlongher, 1991/2008). Il y a, dans l'extase, du profane et du sacré : elle peut être mystique, sexuelle ou atteinte par la prise de psychotropes chimiques ou naturels. C'est dans le dépassement et l'ambiguïté de ces catégories de profane et de sacré que l'extase puise sa dimension transgressive. L'extase serait donc un mouvement volontaire d'émancipation des limites (corporelles, spatiales et temporelles) et donc, le pendant volontaire et positif de l'abjection, de l'ordre du passif et du négatif.

> Révolte de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitants jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. C'est là, tout près, mais inassimilable. Ça sollicite, inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire. Apeuré, il se détourne. Ecœuré, il rejette (Kristeva, 1980 : 9).
> L'abjection est en somme l'autre côté des codes religieux, moraux, idéologiques, sur lesquels reposent le sommeil des individus et les accalmies des sociétés. Ces codes en sont la purification et le refoulement […]. Mais le retour du refoulé constitue notre apocalypse (Kristeva, 1980 : 247).

Si l'extase est recherchée et qu'elle étend les possibles, l'abject est rejeté, exclu comme impossible, tabou. Si l'extase est un mouvement d'émancipation vers l'extérieur (extérieur de soi, du temps, de l'espace), l'abject est un mouvement de répression et de refoulement vers l'intérieur. Il est ce que l'on cache et ce que l'on ne touche pas, le profane, qui doit être séparé. Extase et Abjection rejoignent donc l'« indécidable », l'illimité, l'entre-deux, l'informe. En cela, il est possible de les mettre en perspective avec la définition de l'informe de Georges Bataille : « opération qui consiste à déclasser, au double sens de rabaisser et de mettre du désordre dans toute taxinomie, afin d'annuler les oppositions sur quoi se fonde la pensée logique et catégorielle » (Bataille, 1929)[730]. Pour Bataille, l'informe est une voie dialectique de libération qui passe nécessairement par la destruction de la norme qu'elle soit linguistique, sociale ou esthétique. Il nous semble que c'est dans cette définition de l'informe que l'abject, tel que l'entend Kristeva comme domaine d'exclusion, est transformé en voie d'émancipation qui rejoint la définition que Perlongher donne de l'extase. En effet, Bataille explore ce qui est rejeté comme trop « bas » (en opposition à la raison) et croit en la possibilité d'une matière brute, réfractaire au sens, à la mise en forme.

Comment s'exprime l'*hubris* chez les personnages féminins de notre corpus ? En quoi cet *hubris* est transgressif et annule ou dépasse les normes et les limites ?

[730] BATAILLE Georges, « L'informe », *documents*, 1929.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

« L'axe de l'expérience extatique consiste à sortir de soi » (Perlongher, 1991) : cette exhortation à sortir de soi pourrait être programmatique dans les romans. Chez les personnages féminins de notre corpus, c'est le désir qui est au cœur de l'expérience de l'*hubris* comme voie transgressive de sortie ou de débordement de soi et qui vient subvertir le cogito cartésien en un « je désire donc je suis ». « *El deseo es una alarma que no puedo desactivar* » (p. 65) : dans *Matate amor*, la protagoniste fait l'expérience d'un désir ambivalent qui se manifeste sous l'aspect d'un cerf. Le cerf est cet élément sublime qui la sort du quotidien et en même temps l'asservie (cerf/serf). Nous envisagerons donc le désir comme expérience duelle de l'ordre de l'extase et de l'abject, de l'aliénation et de la liberté ; qui s'exprime depuis deux modalités opératoires de transgression : la vengeance et l'extase sexuelle. Ces deux modalités renvoient aux versants de l'« érotisme » tel que l'entend George Bataille dans l'essai éponyme (1957). En effet, selon l'auteur, l'érotisme impliquerait une relation réciproque entre l'interdit et la transgression, entre la mort et la reproduction – *eros* et *thanatos* – et se déclinerait dans le crime (la guerre, la chasse, la vendetta, etc.) et dans la sexualité. Nous étudierons les modalités transgressives de l'*hubris* depuis cette interpénétration de l'extase sexuelle et du crime/de la vengeance dans l'érotisme tel que le conçoit George Bataille et qui, nous semble-t-il, est programatique dans les romans de notre corpus. Le désir qui s'exprime et qui débouche sur la jouissance dans l'extase sexuelle ainsi que les pulsions sont des voies de sortie, d'ab-jection, d'ex-tase d'un soi délimité par des contours que matérialisent dans le corps les normes de genres, les frontières qui délimitent la fiction unitaire de « La Femme », du corps national ainsi que les tabous du corps social. En ce sens, les furies a-morales et a-sociales des nouvelles de Silvina Ocampo et les femmes vengeresses et désobéissantes d'Angélica Gorodischer font figures de précurs[o]eurs[731] des Monstres féminins de notre corpus.

Si le *gaucho* est le personnage d'une littérature constituée pour fonder une littérature argentine « nationale » qui transgresse en permanence les limites territoriales que la modernité et le capitalisme imposent au territoire argentin en sautant par-dessus *el alambrado* et dans l'univers duquel les femmes sont invisibles, innommées, inaudibles repliées dans l'espace privé qui lui est subordonné, les monstres féminins extatiques de la Nueva Narrativa Argentina – telles la China Iron représentée vêtue de *gaucha* sur les *flyers* du festival *Ponete Pilla que somos muchas*[732] – sont des *gauchas* contemporaines qui annonceraient une nouvelle

[731] À ce propos, lire chapitre 3 (section : préfigurations des monstres féminins dans la littérature argentine).
[732] Voir chapitre 9.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

narration argentine : celle où des femmes sortent au-delà des limites : physiques et organiques par l'extase ; morales et religieuses par le crime ; spatiales par leur nomadisme.

### *6.1.1. Sortir. Hors : apatrides, nomades, vagabundas et aventurières*

Le paradigme dichotomique de la modernité scinde l'espace en deux : l'intérieur et l'extérieur, le privé et le public et y corrèle les processus d'exclusion et d'inclusion. Les femmes sont ces « monstres » inclues exclues en ce que leur assignation à l'espace intérieur et privé les inclut dans la société tout en les excluant de la participation politique, à l'image des captives[733] de la littérature canonique. Dans notre corpus, les monstres féminins subvertissent cette assignation à l'intérieur – leur captivité – et mettent à bas la dichotomie intérieur/extérieur qui les prend au piège en faisant de l'entre-deux, un espace de mutation et de devenir. En effet, les monstres féminins de notre corpus sont des captives qui sortent et transitent des espaces ouverts, liminaires au travers desquels elles reconfigurent leurs subjectivités et corporalités vers des modèles de transcorporalités nomades.

Ariana Harwicz entreprend un projet d'écriture qui sort du « national » et de son territoire. Elle matérialise l'apatridie qui la caractérise – l'exil en France, à la campagne, à une autre langue, le passage à la maternité – et l'inspire : « *Provocar una escritura hija de otra cosa. Nacida de otra cosa, no de los padres que sabemos que son. O padres otros. Sin padres*[734]. » Ariana Harwicz pense sa littérature hors des frontières géographiques, culturelles, hors des *topos*. Elle est apatride comme les personnages de ses romans : errantes dans un u-*topos* indéterminé et presque mythologique dans *Matate amor* ; absentes de tout père (ou bien présentant un père qui n'en est pas un). Tout comme le nourisson de *Matate amor*, « *hijo del bosque, hijo apátrida, errante* » (p. 50), sa littérature est apatride. C'est une littérature de l'errance, des déplacements, des va-et-vient, des exils et des coupures. Son œuvre naît de l'entre-deux et lui donne corps se faisant orpheline, rhizomique au sens deleuzien, nomade (Braidotti, 2000)[735]. En effet, les personnages féminins échappent aux déterminismes et aux assignations et sortent : la femme de *Matate amor* n'en finit pas de sortir de la maison vers la forêt pour rencontrer le regard du cerf qui lui permet de se connecter à son désir intime ; l'adolescente de *La débil mental* dont la maison est, comme dans *Matate amor*, le parallèle

[733] Voir chapitre 1.
[734] AUDRAN Marie, « Provocar una escritura hija de otra cosa », entretien avec Ariana Harwicz, in *Amérika*, 2015, [https://journals.openedition.org/amerika/5930], consulté le 23 février 2019.
[735] BRAIDOTTI Rosi, *Sujetos nómades*, Madrid, Paídos, 2000.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

dystopique du corps captif – « *no tengo espacio en mí* » (p. 43) –, est toute entière tournée vers le mouvement nécessaire de « *cruzar* », autrement dit, de sortir, de se séparer de cet espace originaire et utérin pour devenir :

> Me voy, hace tiempo que debería haberme ido. No oigo respuesta. Me voy. Y cruzo el comedor, increíblemente lo cruzo, el comedor de mama embarazada todo un invierno, el comedor de mi nacimiento sobre toallas y apósitos, el comedor de mi primer grito sanguinolento al salir del cuero, un largo rato, la cabeza afuera. Cruzo la cocina donde nos consolamos, ahí fue que murió la abuela aplastada y decidimos enterrarla y que se achique el clan. Cruzo el jardín, milagro, cruzar el jardín. Adiós el apetito inagotable de la pubertad frotándome en el pasto […]. Cruzo la tranquera como un vaquero bien dotado (p.62-63).
> Camino derecho en el predio crecido y dejo atrás la casa deshabitada (p. 75)[736].

Si dans les deux premières œuvres de l'autrice l'action de sortir est synonyme d'arrachement violent qui se matérialise dans des coupures, la dernière œuvre publiée d'Ariana Harwicz, *Precoz*, semble avoir assumé la séparation et se déploie dans la marge et l'entre-deux. Il n'est plus question de coupures tranchantes, de couteaux, de murs ou de portes closes à enfoncer. Le couple mère-enfant habite une maison « sans adresse ni numéro », un espace marginal entre les champs de vignes et les zones industrielles qu'il partage avec les Roms, gitan·es et migrant·es et réfugié·es africain·es. L'espace n'est pas confiné à l'intérieur de la maison, il est extérieur et dynamique : le couple de personnage se meut sans cesse d'un lieu à un autre construisant ainsi tout au long du roman un itinéraire extatique de la marge, de l'intervalle. Dans *Precoz*, nous sommes toujours en présence du couple mère-enfant qui évolue entre fusion, fuites et errances. En revanche, si Ariana Harwicz explore encore l'« entre-deux » et en fait même le sujet de son roman – le titre renvoie à l'âge intermédiaire de l'adolescence, période de transformations – ce n'est plus depuis la coupure entre les espaces, les corps et les mots, mais au contraire depuis le continu. Elle met en marche la frontière spatiale et sociale, le seuil des âges, la séparation de l'enfant et de sa mère. Le roman ne comprend pas de chapitres ou tout du moins de sections comme les deux romans antérieurs, c'est un flot continu où bien souvent elle passe d'un personnage à un autre – la

[736] Le mouvement de sortie de l'adolescente de *La débil mental* qui « se fait orpheline » en sortant de sa maison générant ainsi un pas vers son devenir propre, s'apparente au mouvement de sortie de Paula qui clôt la nouvelle d'Abelardo CASTILLO intitulée « Patrón » qui se trouve dans le second volume de Cuentos Crueles (1966). Dans cette nouvelle, Paula est mariée de force très jeune au vieux Antenor qui la viole et l'utilise comme femme à tout faire et ventre pour porter l'héritier de ses terres. Après un accident, Antenor est paralysé et un jour Paula décide de sortir : « *Cuando Paula salió del cuarto, volvió la cabeza. Antenor estaba sentado nuevamente: con una mano se aferraba a la correa; con la otra, sostenía la criatura. Delante de ellos se veía el campo, hasta el Cerro Patrón. Al salir, Paula cerró la puerta con llave; después, antes de atar el sulky, la tiró al aljibe* » (Castillo Abelardo, 1963).



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

confusion des pronoms tisse une « peau » commune entre les personnages –, d'un lieu à un autre, d'un instant à un autre, sans que le lecteur ne s'en rende compte. Tout est emporté dans un continu où se meuvent des transformations radicales mais imperceptibles. Il ne s'agit plus de matérialiser la coupure dans le corps des personnages et dans le roman, mais de matérialiser l'« entre-deux » : le transitoire et le marginal. Ariana Harwicz construit des personnages féminins qui sortent et habitent les seuils : territoires des monstres, territoires des devenirs. Il semble que l'autrice matérialise dans *Precoz* un chronotope de la clandestinité et un couple de personnage de parias en germes dans les deux premiers romans où les personnages sortent de manière compulsive de la maison vers des zones de clandestinité : la forêt dans *Matate amor*, la route dans *La débil mental*.

Les errances et les fuites en avant des personnages d'Ariana Harwicz trouvent des échos dans les fuites des personnages de Fernanda García Lao. En effet, chez cette autrice, les personnages féminins suivent des itinéraires de fuite et vont même jusqu'à en incarner le mouvement. Le roman *Vagabundas*, en ce sens, est paradigmatique car il est construit autour de trois parties qui thématisent l'errance et la fuite autour du personnage principal d'Eusebia : « El terreno de la huida » (p. 9 à 110) ; « La vida postal » (p. 111 à 144) ; « Tratado de la errancia » (p. 145 à 251). Le roman commence avec la fuite d'Eusebia de l'hôtel El Ancla dont elle a hérité et qu'elle dirige avec son mari Homero. Puis Fernanda García Lao revient sur la trajectoire des parents d'Eusebia dans El Ancla : sa mère, Amalia désire la dune indomptable – autrement dit, le mouvement – qui menace d'ensevelir la station balnéaire et dont son mari tente de contrôler les ardeurs. Elle meurt le jour où la dune est immobilisée (p. 39). Cette incursion dans le passé et dans la filiation narre en quelque sorte la généalogie *escapista* d'Eusebia qui hérite ce désir de liberté de sa mère et dont la vie se fond avec la fugue : « *siempre había odiado el Ancla, el viento, la escollera y los manteles bordados. Desde muy chica, se sentaba al lado de la puerta sospechando un intrépido más allá* » (p. 49) ; la biographie chronologique de ses fugues fait l'objet d'un chapitre ; et lorsque Amanda, l'amante de son fils, demande à ce dernier de lui parler de sa mère, il répond « *Es una vagabunda* » (p. 57) et la rêve « *vestida de zepelín. Un cuerpo aéreo y despeinado, inflado de felicidad* » (p. 17); on l'appelle « *la evadida* » (p. 87, p. 90); et avant de partir, elle laisse en héritage à Demeterio, son fils, une malle où elle cache les raisons de sa fugue (p. 14) et où se trouvent tous les documents qui constituent le « *tratado de la errancia* » qu'elle élabore en cachette depuis toujours.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

> Quiero aportar mi visión en el fértil terreno de la huida. Es una visión teórica, lamentablemente. Los ejes del estudio serán la población femenina escapista, el año 1904 – en el que observé interesantes éxodos, fugas, muertes y demás formas de abandono – y yo. Me asumo botón de muestra. En tal año se produjo mi nacimiento, y desde el principio sentí una especie de furia generacional que me incitaba al camino. Después descubrí que no estaba sola, un montón de féminas padecían la misma fiebre. Las primeras habían nacido en el XIX […]. Al terminar este tratado me iré. O estaré muerta. Pero acá no me quedo (p. 150).

Fernanda García Lao sort de la nécrologie captive du corps féminin argentin[737] en offrant une contre-généalogie « *escapista* ». De la Captive a la *escapista* se reconfigure toute l'articulation entre corps des femmes, écriture et territoire : le corps des femmes est investi d'un mouvement de fugue ; le territoire n'a plus de contours et se dilue dans le hors-champ ; l'écriture devient un dispositif de sortie et non plus de conquête. Eusebia fugue avec un inconnu vers un lieu inconnu. De cette manière, l'autrice célèbre l'inconnu comme devenir ouvert et possible. La fugue trace donc une ligne ex-tatique : les personnages féminins de Fernanda García Lao sortent de leur assignation et carcan social, familial, politique en sortant des espaces qui les déterminent. Le cas du personnage d'Aurora est tout aussi paradigmatique que le titre de l'œuvre – *Fuera de la jaula* – : le roman commence par sa mort (une mort sous fond d'excès patriotique : égorgée par un vinyle pendant qu'elle chante en famille l'hymne national) qui la place dans un hors-champ libérateur depuis lequel elle peut librement s'adonner à la contemplation de la névrose familiale patriotique et à la prise de conscience de son *cautiverio* passé : « *Virginal estado el mío. Al desconcierto inicial le ha seguido una especia de súper objetividad alucinada. Al estar privada del cuerpo, soy conciencia pura. No hay filtro para mí. Me siento liberada de la culpa, del amor, de mis dolores de espalda* » (p. 33). « *Fuera de la jaula* », le corps d'Aurora devient et matérialise l'insaisissable: « *Mi yo volvió a casa en un estado nuevo. Ni sólido, ni líquido. Algo cercano al vapor, tal vez* » (p. 22). Cette vapeur insaisissable nous renvoie à la communauté nomade dont fait partie Josefina Star Iron dans *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara. Cette communauté qui échappe à toutes les représentations et donc à toutes les velléités de conquêtes s'appelle « Mewlen » qui signifie le vent. Josefina passe d'être la « *china de Fierro* » à « *ser de Mewlen* » (p. 165) : de Captive à *escapista*. Que ce soit chez Ariana Harwicz dans *Precoz*, chez Fernanda García Lao dans *Vagabundas* ou chez Gabriela Cabezón Cámara dans *Las aventuras de la china Iron*, le déplacement s'inscrit souvent dans une certaine dimension collective qui inaugure des façons de vivre, des filiations ou communautés

[737] Voir chapitre 1.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

dissidentes qui trouvent dans le hors-champ un refuge ou une alternative au système et à sa dimension panoptique et réifiante du néolibéralisme et du patriarcat. Ainsi le personnage de la mère dans *Precoz* erre dans les marges et dans une certaine clandestinité de paria ; Eusebia inscrit sa fugue dans une filiation d'aventurières oubliées qu'elle s'est elle-même constituée ; la China choisit le nomadisme face au patriotisme, à l'extractivisme et au colonialisme qui règne sur les corps et les terres.

Sortir des limites, sortir de la maison, sortir de la nation, devenir nomade, devenir insaisissable : les monstres féminins de notre corpus tracent des lignes de fuite de la captive à la *escapista* qui sont des voies de sortie des représentations canoniques et du système. En sortant des espaces qui les enferment, les monstres transféminins font l'expérience de l'ex-tase et d'un corps utopique à soi à inventer. Par quelles voies ? Comment tracent-elles ces chemins vers l'ex-tase ? Nous verrons dans les sections suivantes que la jouissance et la vengeance sont deux modalités de l'*hubris* par lesquelles les monstres féminins sortent et configurent des transcorporalités extatiques.

### *6.1.2. Jouir. Hors-de-soi : gauchas extatiques*

« Je désire donc je suis »[738] pourrait être la devise des monstres transféminins de notre corpus. Et de nouveau, nous y verrions une subversion de la scission du sujet moderne entre sujet/objet ; raison/corps ; politique/désir. La jouissance[739] provoque deux types de sorties de soi chez les personnages de notre corpus qui revêtent plusieurs significations : une sortie de soi intime et existentielle par la mise hors des limites/des contours de son propre corps ; une sortie de soi politique par la mise hors normes hétérosexuelles. Le dépassement de la séparation entre le désir et la politique se matérialise dans notre corpus comme dans la rue où ces dernières années les *piba*s revendiquent que « *el cuerpo es político*[740] » et célèbre la force

[738] Lors d'une rencontre que nous avons organisée à la Maison de l'Amérique Latine de Paris en 2015 entre Fernanda García Lao et Ariana Harwicz, cette dernière à prononcé la phrase suivante : « *Deseo luego soy una débil mental* » à partir de laquelle nous avons pensé le syllogisme suivant : « Je pense donc je suis », « Je désire donc je suis une débile mentale », « Je désire donc je suis ». Ce n'est évidemment pas la conviction de l'autrice qu'elle traduit dans cette phrase mais plutôt une idée (dérivée de l'injonction à la raison, de la dichotomie folie/raison) qui la poursuit et qui lui a inspiré son deuxième roman *La débil mental*.

[739] À ce sujet, pour approfondir, lire l'ouvrage issu de la journée d'étude organisée par l'association de chercheuses et chercheurs Gradiva-Créations au féminin (Paris 8) : FLEPP Catherine et MÉKOUAR-HERTZBERG Nadia, *Genre et jouissance*, Paris, L'Harmattan, 2016.

[740] Voir chapitre 9.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

du désir en exhortant à sa réappropriation qui donne lieu à des « *orgasmatones*[741] » et des « *besazos*[742] » dans le pays. De cette façon, nous le verrons, dans la rue comme dans notre corpus, les monstres transféminins, sont des *gauchas* extatiques qui reconfigurent ou libèrent la conception du sujet au-delà des dichotomies en faisant du désir une force ex-tatique qui met en mouvement, transforme, stimule, inspire, résiste, émancipe[743] et de cette façon, est constitutive de la subjectivité.

Dans *Matate amor,* la protagoniste est mue par des pulsions intérieures de fuite, de sorties : de sa maison ; des normes et des rôles sociaux de famille, de couple, de sexualité ; des discours ; de la rigidité du langage. Il s'agit de sortir du discours socio-formel et d'un corps dystopique enfermant pour atteindre l'utopie matério-informelle sauvage du corps. Ainsi, pour Ariana Harwicz comme pour Georges Bataille, l'informe est une voie dialectique de libération qui passe nécessairement par la destruction de la norme qu'elle soit linguistique, sociale ou esthétique.

> La indefinición me sirve para escribir. Además, no puedo bautizar a los personajes. Yo no les veo nombres a los personajes. Están ahí arrojados (es muy existencialista) al mundo. Los veo en un estado puro salvaje y a la vez marcados por la sociedad. La indefinición me sirve para darles libertad, para que puedan ser más salvajes, más animal, como un no-personajes (como en Becket). Me otorga libertad (Harwicz, 2015)[744].

Le « bas matérialisme », appelé aussi « scatologie » ou « abject », que Bataille explore comme voie de libération fait écho à l'esthétique de Harwicz non seulement à la recherche d'une « chambre à soi » (Woolf, 1929)[745] mais d'un « corps à soi » qui se dilue dans la matière indomptable du désir. Nous nous autorisons la référence à Virginia Woolf car elle apparaît dans le roman à travers une émission de radio qui traite de *Mrs Dalloway*. En laissant les

---

[741] Sur l'orgasme comme stratégie politique, voir : [https://www.facebook.com/hashtag/orgasmaton?source=feed_text&epa=HASHTAG&__tn__=*NK-R], consulté le 28 février 2019.

[742] Sur le baiser dans l'espace public comme stratégie politique, voir : [http://revistaanfibia.com/ensayo/los-besos-disidentes/], consulté le 28 février 2019.

[743] C'est en ce sens que Rosi Braidotti souligne l'importance du lien entre désir et politique depuis la perspective du féminisme de la différence : « *En mi opinión, las feministas se colocan a sí mismas como sujetos femeninos, es decir, no como entidades desencarnadas sino, más exactamente, como seres corpóreos y, consecuentemente, sexuados. El sujeto femenino feminista parte de una reevaluación de las raíces corporales de la subjetividad rechazando toda comprensión de la encarnación humana universal, neutral, y por lo tanto, desprovista de género. El examen del feminismo de la diferencia sexual debe fijar su atención en la importancia política del deseo, en sentido opuesto a la verdad, y de su papel en la constitución del sujeto. No solo el deseo libidinal sino, más exactamente, el deseo ontológico, el deseo de ser, la tendencia del sujeto a ser, a predisposición del sujeto para ser* » (Braidotti, *op. cit.*, p. 38).

[744] AUDRAN Marie, entretien avec Ariana Harwicz, *op. cit.*, 2015.

[745] WOOLF Virginia, *Une chambre à soi* (1929).



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

protagonistes et l'espace innommés, Ariana Harwicz donne à ces romans la puissance du mythe, de l'utopie au sens littéral, dont la plus forte expression est, dans *Matate amor*, la forêt où s'enfuit la protagoniste de façon compulsive lorsque l'enfermement est étouffant, pour retrouver le cerf. Si la forêt est un espace associé au secret, à la resistance, il est la zone où la protagoniste articule le désir et la clandestinité. La forêt est le non-espace utopique d'un désir créatif extatique, lieu symbolique d'initiation et de mise à l'épreuve dans les contes et dans les rites. Elle est, dans le roman, le site du passage d'un schéma corporel à un autre. En effet, l'excès pulsionnel de la protagoniste esquisse un schéma corporel de l'extase où se meut le corps abject, un corps présenté depuis sa matière informe dont la propriété essentielle est de ne pas se laisser figer dans une forme définitive. La matière désirante et naturelle du corps délié de la norme et son corrélatif spatial – la forêt – sont les refuges utopiques depuis lesquels crier « je désire donc je suis ». Selon Spinoza le désir est « l'essence même de l'être humain ». La protagoniste le confirme : « *El deseo es un alarma que no puedo desactivar* » (p. 65). Le désir et les pulsions traversent son corps. Ce corps désirant ressemble au CsO (Corps Sans Organes) de Deleuze et Guattari (Deleuze, Guattari, 1972)[746] : il ne s'agit pas d'un corps régi par le despotisme de l'organisme à travers lequel il crée un système de défense qui neutralise le désir, mais d'un corps localisé dans la matière, affecté et désorganisé par des forces et des intensités. La protagoniste de *Matate amor* est affectée par un désir ambivalent qui se manifeste sous l'aspect du cerf – dans le glissement du symbole de martyre et victime à roi dominant viril ; dans le glissement du signifiant de *ciervo* à *siervo* –, cet élément sublime qui la sort de son quotidien et qui en même temps l'asservit. Selon Deleuze, il ne s'agit pas d'entendre cette déliaison du corps comme symptôme pathologique négatif, mais comme un état de sensibilité positive qui permet l'accès à la productivité du désir. En ces termes, la force contradictoire inhérente au désir, entre servitude et liberté, est à l'origine d'une écriture au couteau que nous développerons dans le chapitre à venir. Ainsi le désir est le mouvement d'une sortie de soi : d'une sortie du corps dystopique social et normé vers un corps utopique hors-de-soi, hors-du-temps, hors-champ dans la forêt my(s)thique ; vers un corps qui devient simultanément animal : « *Mi aliento de búfalo me socava. Podría empeñar vidrios enteros, los ventanales de un castillo, ciudades espejadas por ríos angostos. Soy una bestia que respira lento y pesado, que saca el aire al resto* » (p. 45) ; humique : « *Disimulémonos en el paisaje, cubramos nuestra piel de tierra y verde* » (p. 52) ; organique et matériel car le désir s'exprime au travers des matières et fluides du corps : le sang, les

[746] DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *L'anti-Œdipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p. 29.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

déjections, les larmes, le lait, la sueur, etc. Au travers de l'écriture, Ariana Harwicz domine le « désir abject », en le transformant en langage. Selon Julia Kristeva, la sublimation est « la possibilité de nommer le pré-nominal, le pré-objectal » (Kristeva, 1980 : 20)[747], si « dans le symptôme l'abject m'envahit, je le deviens. Par la sublimation, je le tiens » (*Ibid.*)[748]. Une fois l'abjection dominée par la sublimation esthétique, celle-ci devient « corps à soi » depuis lequel s'affirme la singularité sublime de la protagoniste. *Matate amor* véhicule l'exemple d'un schéma transcorporel de corps extatique qui n'en finit pas de chercher des voies de libération.

Si le désir est une voie de sortie dans *Matate amor* d'Ariana Harwicz, le désir annule les limites des corps dans *Amor Invertido* de Fernanda García Lao, tout comme le processus d'écriture porté par le désir dépasse les limites entre ses deux auteur·es[749]. Ainsi, Guillemette affirme : « *éramos el mecanismo. La máquina no sabe de piezas, padre. Se siente como una unidad. Incluso antes del cambio de corazón* […]. *Fernand era el deseo, es decir, yo* » (p. 113). Dans ce roman, la confusion des corps dans le désir est matérialisée à l'extrême par la transplantation du cœur de l'amant dans le corps de l'autre. Depuis leurs corps, les deux amants transforment cette transplantation subie par le père chirurgien despotique de Guillemette en modalité transgressive qui leur permet de faire l'expérience de l'illimité des corps. À cette abolition des limites corporelles s'ajoute l'abolition des limites géographiques : le désir d'une rencontre sexuelle avec Fernand est le moteur du voyage de Guillemette qui part de Huelche en Patagonie, traverse l'Atlantique en bateau, puis la côte africaine, Lisbonne, les Pyrénées, la France pour rejoindre son amant. Le désir annule les frontières, les limites corporelles mais aussi le schéma social du couple[750] : dans l'attente du coït avec Fernand, Guillemette et Fernand expérimentent et se racontent leurs diverses relations sexuelles qui dépassent tout système hétéronormé et explorent le domaine de l'abjection et de l'interdit. À hauteur de la côte africaine, le navire de Guillemette est attaqué par El Krakén (le poulpe géant, monstre qui comme la matérialisation du désir surgit des profondeurs). Naufragée, elle est violée par des « sauvages » et secourue par une mission évangélisatrice. Elle baise avec Segismonde l'assistante du prêtre (missive 7) dont elle tombe enceinte (missive 9). Elle

[747] *Ibid.*, p. 20.
[748] *Ibid.*, p. 20
[749] Rappelons que ce livre est le produit d'une écriture à quatre mains entre Fernanda Garía Lao et son compagnon, l'écrivain Guillermo Saccomano où chacun à joué le jeu de se mettre dans le sexe de l'autre, puis de brouiller les pistes au moment des corrections communes des épreuves du livre.
[750] En cela nous pouvons lire une résurgence de la poétique de la traversée et du désir dans le roman de Norah Lange *45 días y 30 marineros*. Voir PONCE Néstor, « Memoria, erotismo y encierro: acerca de *45 días y 30 marineros* de Norah Lange », Mateo del Pino Ángele (ed.), *Cuerpos Abyectos*, Leiden, 2019, p. 140-157.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

négocie sexuellement la traversée dans le bateau *La Malicieuse* à bord duquel elle est partie prenante d'une orgie avec l'équipage. Remarquons que ce récit de Guillemette raconté dans les missives 7 et 9 est entrecoupé du récit de Fernand qui vit une expérience parallèle : Fernand est secouru par Edmonde Sigés (l'anagramme parfait de Sigismonde l'amante de Guillemette), une martiniquaise cuisinière sur un bateau qui va à Nice, avec qui « *coge* » (missive 6), qu'il finit par tuer et dont il cache le crime aux propriétaires du voilier, monsieur et madame Poignet, avec qui « *cogen* » à trois (missive 8). Leurs deux expériences sont symétriques : le bateau ; les deux femmes noires Segismonde/Edmonde Sigés baisées et tuées successivement ; l'orgie. Les deux personnages, confondus par la transplantation, se confondent dans leurs expériences sexuelles. Dans la missive 10 apparaissent les premiers doutes qui se consolideront par la suite sur le vrai et le faux de ces expériences. L'indécision plane sur les récits sexuels des deux amants et rend interchangeables leurs expériences sexuelles dépassant ainsi les limites de l'un et de l'autre, du corps féminin et du corps masculin.

Cette même indécision/fusion entre les amants dans l'extase sexuelle clôt le roman *La piel dura*. Violeta, obsédée par le passé de sa main transplantée, identifie comme étant Maureen l'ancienne propriétaire dont elle entreprend de venger la mort en tuant le violeur qui l'aurait conduite au suicide. Mais lorsqu'elle accède à la tombe de Maureen, elle constate l'incohérence de son récit et conclut : « *era una muerta absolutamente ajena a mi injerto* » (p. 155). Son récit de vengeance se détruit. Cette destruction provoque à la fois la destruction du lien imaginaire avec Maureen et permet la renaissance de Violeta : « *Cuando salí del sepulcro me sentí Lázaro y festejé desesperada mi nacimiento entre las tumbas* » (p. 156). Puis, de *Thanatos*, Violeta passe à *Eros*. Elle rencontre le gardien du cimentière, Mario le boiteux, un greffé du groupe de parole d'où Violeta était partie en courant : « *Me besó sin más, mientras se adentraba en mi organismo* […]. *En este momento, por primera vez desde la operación, la mano nueva se confundió con el resto de mi cuerpo. Mario tenía una lengua endiablada y el deseo me electrificó entera, sin olvidar ningún sector* » (p. 157). Cette extase sexuelle au milieu du cimetière avec deux amants greffés (condition symétrique) déborde les dichotomies et les frontières en créant une fusion au-delà du sexe et de la mort, de l'extase et de l'abjection, de Violeta et de son amant, de Violeta et de sa main, du passé et du présent. Fernanda García Lao représente l'annulation et le débordement des normes et des limites par le coït entre des transplantés qui se confondent et fusionnent entre eux et avec leur greffon dans l'extase dyonisiaque.

Tracer des lignes de fuite et d'ex-tase est le mouvement paradigmatique de la trajectoire des personnages de Gabriela Cabezón Cámara qui emmène ses personnages hors d'eux-mêmes et hors des normes de genre, classe et race. Parler de « monstres féminins » est donc problématiques puisqu'elle imprime une dynamique *Trans* à toutes les catégories de manière intersectionnelle. De cette façon, elle construit des transcorporalités utopiques qui reconfigurent les liens entre corps, territoire et écriture dans un mouvement émancipatoire disséminant les catégories vers la transgénéricité, le transnationalisme, la transfuge de classe. Dans *La virgen cabeza*, Cleo et Quïty annulent le modèle hétérosexuel, les normes de genre et la séparation entre le sacré et l'abjection, *thanatos* et *eros* dans et par le coït. Suite à une opération d'expulsion meurtrière qui vient d'avoir lieu dans le bidonville, Cleo, la sainte travestie, s'envole dans une extase mystique de communication avec la Vierge. L'extase mystique se déplace vers l'extase sexuelle lorsque Cleo console Quïty dans un geste qui les réunit en *Piedad* transsexuelle :

> Parecíamos *La Piedad* Cleo y yo ese día: ella la madre y yo el hijo […]. [Cleo] rompió esa Piedad heterodoxa que figurábamos, me acomodo con las piernas abiertas sobre su falda y se la levantó apenas y me entró en la concha con ese porongón que tiene y que me pareció hecho a medida para mí y yo me dejé coger y me la cogí y ella también lloraba y fuimos eso. Dos animales desesperados que se frotaban y se embardunaban y lloraban y se abrazaban y se sentían latir como quien se aferra a la vida. "Esto es un milagro", declaro Cleopatra […]. "Ves, mi amor, que Dios existe. Es como si ayer me hubiera muerto un poco cuando me enterraron y hubiera resucitado distinta. Lesbiana resucité, me parece" (p. 141).

L'acte sexuel est un acte de fusion transgressif qui réunit par le godemiché les deux personnages féminins dans la position de la Piéta débordant et annulant toutes les limites et normes hétérosexuelles et dichotomiques. De cette façon, Gabriela Cabezón Cámara illustre deux alternatives à la norme hétérosexuelle que Paul Preciado théorise dans le *Manifieste contre-sexuel* (2000)[751] : l'anus et le godemichet comme pratiques de décentrement de l'hétérosexualité dont les centres sont le pénis et le vagin. « La resexualisation de l'anus comme centre contre-sexuel universel » (Preciado, 2000) génère une sortie des centres hétéronormés et envisage des possibles transsexuels. Chez Gabriela Cabezón Cámara, la rencontre sexuelle est fondatrice d'un tournant dans le devenir de ses personnages féminins. Elle est la pierre de touche d'un rite initiatique. *La virgen cabeza, Romance de la negra rubia et Las aventuras de la China Iron* (et d'une autre façon, *Le viste la cara a Dios*), sont, nous le verrons dans le chapitre suivant, des romans de formation ou plutôt de dé-formation ou de

[751] PRECIADO Paul, *Manifeste contre-sexuel*, Paris, Diable-Vauvert, 2000.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

dés-apprentissage où chaque personnage découvre dans la rencontre avec l'altérité des lignes de fuite qui ouvrent des voies d'émancipation intersectionnelles. En effet, comme nous venons de le voir, Quïty, journaliste de classe moyenne entre au bidonville et rencontre Cleo, la *villera* travestie qui transforme son destin ; dans *Romance de la negra rubia*, la rencontre sexuelle avec Helena la blonde milliardaire suisse transforme le destin corporel (transplantation de visage), social (*empowerment* économique et politique), sexuel (au-delà de l'hétéronormativité), racial (au-delà de la « *negra* », elle devient « *negra rubia* »). L'autrice inaugure le parcours initiatique d'émancipation de la protagoniste Gabi par un décentrement sexuel par le godemichet :

> Yo habré dicho Cuba Libre o algo así : me acuerdo de ella riéndose con toda la boca, con esos que son perlas y fueron sus ojos, contestándome "hasta la victoria, siempre" y acercando su carita de muñeca helvética a esa masa que era la mía, me acuerdo de la sorpresa de la lengua rugosa y decidida, me entró en la boca como le entraba a todo, como si fuera la dueña me metió un caballo de Troya con parlantes de rave y a mí se me abrió hasta el alma, quiero decir que me hubiera entrado un piano en la concha esa madrugada veneciana y la rubia me tiro vestida al jacuzzi de mosaiquitos bizantinos, más bien una pileta hecha por un artesano griego del siglo cuatro, que tenía en el piso que ocupaba en su hotel de siete estrellas y se tiró arriba mío y se calzó una poronga naranja fluorescente que brillaba como una noctiluca entre las olitas y los delfines cuadrangulares de los mosaicos, como un submarino beatle en un lago de montana brillaba la poronga de Elena que me entro con algunos cientos de litros de agua y me partió el corazón y la obra inconclusa tuvo su primer final, acabé como una rinoceronta pariendo y ella también acabó brindada caliente echastrándome las manos (p. 50-51).

Chaque personnage initie donc son parcours d'émancipation par une expérience d'extase sexuelle avec une femme qui représente l'altérité : Quïty avec Cleo la travestie *villera* ; Gabi avec la milliardaire suisse lesbienne ; la china Josefina avec Liz l'anglaise femme d'*estanciero* puis avec Kauka l'indienne selk'nam ; chacune, à travers le désir et l'extase sexuelle, les décentrant, les ouvrant à et leur faisant découvrir des chemins de devenirs possibles. En cela, elles figurent des transcorporalités utopiques car elles ne s'inscrivent dans aucune norme ni représentation canonique : au contraire, elles en sortent.

Mais l'extase sexuelle n'est pas l'apanage de l'émancipation et des voies de sortie. Nous allons voir à présent comment le versant thanatique de l'extase s'exprime dans les œuvres de notre corpus.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

*6.1.3. Transgresser. Hors-la-loi : gauchas que matan*

Si dans l'extase sexuelle *eros* et *thanatos* se réunissent, n'oublions pas que l'extase partage avec la vengeance/le crime les modalités transgressives de l'érotisme selon Bataille. C'est à ces manifestations de l'érotisme comme actes transgressifs qui s'expriment tant dans la littérature que dans l'actualité politique avec, par exemple, le « *#Mira cómo nos ponemos* » institué par les actrices argentines qui se dressent contre le harcèlement sexuel après le viol de l'une des leurs[752] et par lequel se matérialise l'*empoderamiento* des femmes déterminées à faire justice, que nous allons nous attacher à présent. En effet, les monstres féminins de notre corpus sortent et dépassent les représentations de femmes comme êtres passifs, doux, dociles ; ainsi que de la dichotomie entre la mère ou la putain ; ou bien de la représentation de victime vers des représentations extatiques d'*empoderadas*. Les femmes prennent les armes et inversent la relation entre la proie et le chasseur. Á ce titre, le couteau ou les armes sont des éléments récurrents et importants dans les œuvres d'Ariana Harwicz, de Fernanda García Lao[753] et de Gabriela Cabezón Cámara.

Dans la scène finale du roman *Amor invertido* de Fernanda García Lao, Guillemette assassine son père despotique au terme d'une scène incestueuse. Parricide et inceste constituent deux tabous (Freud, 1913), deux interdits (Bataille, 1957), deux abjections (Kristeva, 1983) qui déclinent la dualité de l'*hubris* entre *eros* et *thanatos* ; vengeance et extase sexuelle.

> Hablé como poseída: Sus labios no lamen mi corazón. Lamen mi clítoris, mi culo. Su verga no entra en mi corazón. Su saliva moja solo la superficie de mí. Su saliva no es caliente, no es Fernand. Le digo padre. Cada vez que diga padre sabrá que pienso en Fernand. Cuando pronuncie la palabra padre cada letra estará fría. Y usted, padre, despertará en una pesadilla hija de su demencia. Usted penetra la nada. Y yo lo condeno a ser esclavo de aquello que no pudo poseer. Maquina de su mente, hija de su biología, aborrezco su semen.
> Ferretti se distrajo con mi perorata, y su orgasmo me dejó el campo libre. Agarré el abrecartas. Entró fácil en su pulmón. La camisa se fue tiñendo. La sangre era una flor carnívora. Su pija se achicó, quedó entre mis muslos. Mi padre se fue plegando y agonizó a la altura de mi cueva. Un hilo de baba goteaba roja en mi entrepierna. Le pegué una patada y cayó hacia atrás, sobre su sillón. Quedó perfectamente sentado, con el pantalón en los tobillos. Daba risa verlo así, tan dócil. Debo decir que el asunto me encendió. Su partida me produjo una humedad nerviosa en las zonas bajas. La libertad erotiza. Y me acerqué a él. Le metí la lengua hasta el fondo como si quisiera ahogarlo. Matarlo dos veces. Tenía gusto a pasto. Decidí pajearme para molestarlo. Padre, soy libre (p. 186-187).

[752] Voir chapitre 9.
[753] Notons à ce propos que Fernanda García Lao a écrit un recueil de nouvelle dont le titre est *Cómo usar un cuchillo*.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Cette scène est donc paradigmatique de l'érotisme tel que l'entend Bataille et de l'extase comme voie d'émancipation. Chez Ariana Harwicz cette double modalité du crime et du désir imprègne tous les romans. Dans *Matate amor*, le sexe adultère ou post-adultère est toujours lié au crime ou à la coupure. « *Entró en mí, punto. Directo, deslizándose, arrastrándose, destruyendo las malezas de mi cuerpo enfermo, se instaló entre mis órganos vitales, nado en mi sangre, me descompuso y se hizo un lugar a puro machete* » (p. 42). La narratrice parle des mouvements sexuels comme d'« *hachados* » ou de « *mutilaciones* ». Le désir et le sexe sont toujours liés à ce qui coupe, à la violence et la mort. Couper pour jouir : la jouissance serait la modalité transgressive par excellence, l'annulation de la norme et le retour à l'animal. La coupure annule la relation sexe-couple pour laisser s'exprimer le désir vers les instincts les plus primitifs, ces mêmes instincts dont Julia Kristeva nous explique qu'ils sont abjectés par les normes, les rites et les lois dans la société : « *Y cuando deseo soy una vaca con la cabeza atorada. Y si deseo soy un ciervo entrando al bosque como lo haría un novio en la iglesia* » (p. 54). Dans le deuxième roman de l'autrice, *La débil mental*, le couteau est l'arme inopérante contre l'aliénation du désir (maternel ou amoureux) car l'abjection triomphe toujours. Mère et fille forment un couple abject lié par une relation fusionnelle, animale, voire incestueuse où l'une se confond dans l'autre : « *yo te parí, pero vos me podrías haber parido igual, ¿no es cierto?* » (p. 94), « *Ya compartimos la misma ropa* » (p. 8), « *me meto en su cama, no la despierto, me subo a ella y la abrazo, estoy perdiendo consistencia y solo soy una especie de idea* » (p. 21), « *mamá arriba de mí excitada* » (p. 25), « *soy ella* » (p. 24). La relation entre la mère et la fille s'éprouve autour de deux motifs abjects : autour de la nourriture dans des scènes de repas qui sont autant de manifestations des relations cannibales entre les deux personnages ; autour de l'inceste où la mère est partie prenante de la sexualité de sa fille. En effet, comme nous l'avons déjà dit, elle l'espionne lors de sa première expérience masturbatoire : « *Y empezó a aplaudir la perversión del amor cada vez más fuerte, bravo nena, sos la luz al final del túnel, te felicito, ya sos flor de hembra, bravo hija, sos un pedazo de mujer. Me cubrí y salí corriendo* » (p. 33); et du coït avec son amant : « *Mamá espía por la ranura del armario, lo entreabro. ¿Estuvo bien?, pregunta. ¿Te dejo uno más o vamos ahora? ¿Te dio besos de lengua? Aprovechá. ¿Llegaste a…? Mamá, sos inmunda. Al menos que te de un orgasmo el muy turro* » (p. 88). Enfin, à la fin du roman, mère et fille échafaudent un plan de vengeance contre cet amant qui est un homme marié et dont on apprend qu'il attend un enfant avec sa femme. Après le coït espionné, elles le massacrent à coups de couteau et prennent la fuite, de nouveau tragiquement réunies dans une complicité abjecte.

Guillemette dans *Amor invertido* et le couple mère et fille dans *La débil mental* sont des « *Mujeres que matan* » (Ludmer, 1999)[754] dans des crimes qui conjuguent le sexe et le crime. Dans son essai sur le genre fondateur de la littérature argentine, la *gauchesca*, Josefina Ludmer analyse le délit comme acte fondateur dans la construction d'une identité ou d'une culture – et rajoutons, d'une nation – parce qu'il trace une limite qui définit ce qu'elles sont et ce qu'elles ne sont pas, ce qui en est intérieur et ce qui en est extérieur. Ainsi le parricide serait un crime fondateur dans la construction des femmes (Ludmer, 1999)[755]. À ce titre, il n'est pas étonnant que la narratrice de *La débil mental* se comporte avec son amant comme avec un père en lui racontant son enfance passée dans le jardin – jardin originel, jardin d'Eden – avant de le tuer. Mais l'originalité de la pensée de Ludmer nous semble venir de la dimension sociale et nationale qu'elle attribue au délit et au crime et, plus encore, de la dimension transgressive du crime perpétré par les femmes dans la définition des limites de la nation. En effet, selon Ludmer, les récits de femmes qui tuent engendrent « *la puesta en delito de una representación femenina con poder, que no recibe justicia estatal [puesto que]la mujer que mata elude la justicia estatal porque hace justicia política y sexual, mata a un delincuente y recibe un premio liberador: recibe futuro* » (Ludmer, 1999 : 371). Ainsi, le crime commis par une femme est un instrument de critique et d'annulation des représentations canoniques et des lois qui permet de « *eliminar el poder en su raíz y marcar un avance en la independencia femenina* » (Ludmer, 1999 : 373). Ludmer convoque toute une filiation de récits de femmes qui tuent dans la littérature argentine écrite par les hommes[756] en soulignant que « *falta el cuento mismo de la que mata. Es necesaria una torsión de género sexual (o pronominal o narrativo) que a la vez podría ser una torsión nacional, para poder leer uno de los sentidos de esa sustracción de la justicia estatal que se reitera en todas las fases de la cadena* » (Ludmer, 1999 : 370). Dans la Nueva Narrativa Argentina, ce sont les femmes qui racontent les crimes de femmes et, de cette façon, « *elimina[n] el poder en su raíz y marca[n]*

[754] LUDMER Josefina, *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires, Perfil, 1999 (chapitre « mujeres que matan »); VIDAL Virginia, VASQUEZ-BRONFMAN Ana, *Crímenes de mujeres*, Santiago de Chile, Catalonia, 2004.
[755] *Ibid*.
[756] En effet, elle cite les nouvelles ou les romans suivants : *Emma Zunz* de Borges (1920') qui raconte la vengeance d'Emma. Emma est une ouvrière textile qui se lève contre son patron pour venger son père, se moquant de la justice d'État ; *Boquitas pintadas* de Manuel Puig (1969) qui raconte la vengeance de Raba, employée domestique qui tue le père de son fils, un policier, qui ne s'est pas marié avec elle et sort avec la patronne de la maison. Elle le tue avec un couteau de cuisine. De nouveau, la protagoniste se moque de la justice étatique en tuant un représentant de l'État ; *La prueba*, de César Aira (1992) où deux lesbiennes, Lenin et Mao, veulent séduire une jeune fille vierge déprimée Marcia en saccageant un supermarché dans une violence terrible. Cette fois, l'attaque est clairement portée au néolibéralisme des années 1990 et de la période menemiste en Argentine. Chaque étape politique du XX^e^ siècle semble être illustrée par la vengeance d'une femme qui remet en question les lignes et les limites de l'État et de la justice étatique.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

*un avance en la independencia femenina* » dans le domaine des représentations canoniques nationales et dans le domaine symbolique (Ludmer, 1999 : 373). Ainsi, à la fin du roman *Le viste la cara a Dios* de Gabriela Cabezón Cámara, Beya se transforme en une Kill Bill vêtue en uniforme sadomaso sous lequel elle cache une *miniuzi*. Et, dans ce monde souterrain sans autre loi que la loi arbitraire du maquereau qui la séquestre qui est celle du « *capitalismo gore* » (Valencia, 2016)[757], elle assassine le maquereau et tous ses complices qui font partie des institutions d'État[758] et sort enfin de cet « *antro* » infernal. Par le crime de l'autorité masculine qui se rapproche d'un parricide – elle nomme le maquereau à la tête de ce réseau patriarcal « *papi* », terme à très forte connotation sexuelle – Beya passe au-delà de la justice de l'État complice de l'injustice souterraine des réseaux de traite qui font partie des mafias dans lesquelles est impliqué l'État néolibéral. Par le crime, elle abolit la représentation canonique de la femme captive et dans l'église où elle pénètre après son crime, une fois libérée, elle transgresse encore sa propre représentation par le vêtement sacré sous lequel elle conserve l'uniforme sadomaso dépassant et subvertissant ainsi toutes les représentations consacrées des femmes et la dichotomie de la vierge et la putain.

La vengeance est donc, avec ou mélangée au désir, une motivation transgressive des personnages transféminins de notre corpus qui annule toutes les représentations canoniques de femmes soumises dont la captive fait office de figure fondatrice. La vengeance annule la captive et consacre la *subversiva* ; annule la victime et consacre la *empoderada* ; elle annule la femme-objet et consacre la femme-sujet. La vengeance est donc, avec le désir, une modalité transgressive de l'*hubris* qui intervient dans la construction de l'émancipation des personnages transféminins et dans la progression du récit. Dans les exemples que nous en avons donné, elle survient à la fin du récit, comme un dénouement dans lequel le personnage féminin consacre son émancipation par le crime : la narratrice de *La débil mental* consacre son émancipation du père par le meurtre de l'amant ; Beya consacre sa libération par l'assassinat des instances corrompues du pouvoir patriarcal (le maquereau, l'associé, le curé pédophile) ; Guillemette consacre son pouvoir par le parricide. À ces vengeances criminelles « érotiques » (Bataille, 1957) qui convoquent et annulent les lois dichotomiques sacré/profane et sexe/mort, nous pouvons ajouter celle de Violeta dans *La piel dura* de Fernanda García Lao dont nous rappelons que le but qui accompagne la progression du récit est de venger Maureen, la propriétaire de sa main transplantée, qu'elle pense avoir été victime du viol de Vitale, son

[757] VALENCIA Sayak, *Capitalismo gore*, Paidos, México, 2016.
[758] Dans la version graphique du conte, elle ajoute parmi ses victimes le vieux prêtre, « *ese viejo hijo de puta / que se cogía a las pendejas / vestidas de colegialas* » (*Beya* : 114-115).



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

producteur de série télé despotique. « *Después de acabar con Vitale, voy a denunciar a la familia. Los Morris tendrán que desenterrar la mentira que crece bajo la alfombra de su bóveda familiar, como el abono de los perros* » (p. 136). Il y a, dans cette vengeance, un lien entre l'abjection et le secret. Le rôle que se donne Violeta est d'exhumer l'abject qui est en elle – le viol nié – puis d'effectuer une double réparation ou reconquête de soi par le crime : celle de Maureen violée et la sienne, transplantée sans consentement. Il y a un lien insupportable, abject et fantasmé, de subordination qui relie Violeta à Vitale – son casi anagramme – et l'empêche d'exister : en l'éliminant, en se vengeant, elle reprend possession de son corps et de son destin transgressant toutes les limites : en effet, Violeta assassine Vitale dans un théâtre, lieu des illusions baroques qui annule et déborde les dichotomies entre le grotesque et le tragique, la vie et la mort, le réel et l'irréel.

Si le « monstre » est étymologiquement ce qui annonce (« *monere* »), qu'annoncent donc ces « monstres féminins » ? Chez toutes ces *mujeres que matan*, la vengeance par le crime transgresse et annule les lois sociales, étatiques et symboliques. Les femmes se libèrent de la domination patriarcale et deviennent les sujets politiques de leur émancipation et de leur représentation. Dans le vocabulaire que l'on retrouve beaucoup dans les manifestations féministes actuelles, on parlerait d'*empoderamiento*. Ces personnages de monstres transféminins annoncent de nouvelles corporalités et subjectivités féminines et de nouvelles voies d'expérience et de devenirs extatiques qui revalorisent les désirs, les plaisirs, l'*hubris* et l'intensité. Elles sortent de leurs gonds – hors d'elles-mêmes – tout en sortant des représentations qui les enferment transgressant l'image passive et douce de la femme *ángel del hogar* ou Belle au bois dormant[759] (et sa version obscure, Beya), de la victimisation, dans ce « passage à la violence » par lequel elles représentent des figures de femmes non pas qui « apprennent à se battre » mais qui ont « désappris à ne pas se battre » (Dorlin, 2017 : 171)[760],

[759] Au sujet de la transgression des personnages féminins des contes traditionnels, rappelons que le groupe artiviste FIN DE UN MUNDO a réinvesti le personnage du petit chaperon rouge pour sa performance « Juguemos en el bosque » présentée pendant les manifestations de *Ni Una Menos* (3 juin 2018), pendant les *vigilias en el congreso* (votes de la loi pour l'avortement légal, juin et août 2018) et *El Encuentro Plurinacional de Mujeres* à Trelew de 2018. Dans la littérature comme dans l'espace public, les femmes transgressent les représentations canoniques des femmes construites dans les contes traditionnels. Rappelons aussi qu'Eva Perón a été représentée en Belle-au-bois-Dormant (Gringberg Pla, 2013). Voir à ce propos, au chapitre 6 la section sur les « Beyas ardientes ».

[760] Elsa DORLIN, philosophe française féministe analyse le roman *Dirty Week-end* de Helen ZAHAVI (1991) ayant fait scandale en Angleterre et qui raconte le passage à l'acte, la riposte violente de Bella contre son voisin agresseur, harceleur. L'analogie entre le nom de la protagoniste, Bella, qui rejoint celui de Beya de *Le viste la cara a Dios,* nous a frappés et souligne le geste commun dans les deux démarches de transgression du poncif patriarcal des femmes belles au bois dormant avec lequel, nous, femmes, grandissons. Ajoutons que le roman *Baise-moi* de Virginies DESPENTES est publié à la même période que le roman de Zahavi, en 1993. À eux trois, *Dirty week-end, Baise-moi* et *Le viste la cara a dios*, thématisent « un des topoi de la théorie féministe : la



Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.
Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin

autrement dit, à ne pas se défendre, à ne pas riposter, avec leurs mots et leurs corps. À ce titre, la philosophe Elsa Dorlin étudie le roman *Dirty Week-end* d'Helen Zahavi (1991) dont le personnage, Bella, fait écho au personnage du même nom chez Gabriela Cabezón Cámara, en mettant au jour une « phénoménologie de la proie » (Dorlin, 2017 : 163-171) qui débouche sur la réplique. « Désormais ce sont les femmes qui chassent » (*Ibid.* : 172), constat que nous partageons au terme de l'étude de ces quelques romans de notre corpus qui configurent, à l'image de *Dirty Week-end* mais dans d'autres modalités :

> [une] fable de la revanche des impuissants, des sans-défense et des fragiles n'est pas un roman du ressentiment, mais bien l'illustration fictionnelle de l'historicité des rapports de pouvoir (les proies ne demeurent pas toujours des proies), à partir d'une phénoménologie de la violence. En se focalisant sur un seul personnage, l'une des spécificités du roman de Zahavi [que nous pensons en écho avec celui de Gabriela Cabezón Cámara] est de décrire la « prise de conscience » d'un rapport de pouvoir en tant qu'elle ne passe pas par un collectif et donc par un processus de conscientisation qui repolitise des expériences individuelles (Dorlin, 2017 : 172-173).

Par la vengeance ou le crime, les monstres féminins de notre corpus sautent par-dessus les *alambres* telles des *gauchas* extatiques et débordent les limites instituées par la loi, le canon, la norme. L'incipit de *Matate amor* d'Ariana Harwicz montre ce retournement et ce dépassement de la relation entre la proie et le chasseur : c'est la femme qui, à l'affut dans les hautes herbes, observe et imagine le crime à venir[761] :

> Me recliné sobre la hierba entre árboles caídos y el sol que calienta la palma de mi mano me dio la impresión de llevar un cuchillo con el que iba a desangrarme de un corte ágil en la yugular. Detrás, en el decorado de una casa entre decadente y familiar, podía sentir las voces de mi hijo y de mi marido (…) Estaba a pocos pasos de ellos, oculta entre las malezas. Los espiaba. ¿Cómo es que yo, una mujer débil y enfermiza que sueña con un cuchillo en la mano era la madre y esposa de estos dos individuos? (p.5)

En mettant les personnages féminins hors-la-loi, les autrices génèrent des glissements et des passages importants qui reconfigurent les représentations et les subjectivités comme

---

politisation des expériences vécues de la domination et la construction d'un sujet politique révolutionnaire. Dans le cas de Bella [auquel nous pouvons ajouter les cas des femmes des deux autres romans cités], la subjectivation politique passe par un processus singulier, intime, phénoménal : Bella ne prend pas part à un mouvement collectif, ni même à un sujet politique (un « Nous, les femmes… »), elle produit du chaos au cœur d'un schème dominant » (Dorlin, 2017 : 173).

[761] Ariana Harwicz répète cette même inversion de la proie et de la chausseuse dans la nouvelle « Un cerdo » qui raconte les errances clandestines de deux amants dans Paris et qui termine par la prophétie macabre énoncée par la narratrice : « *Veo tu sombra en la casa y la persigo por todos los ambientes, voy flotando abrazando tu sombra, la violo. Él estaba con una asesina y no se daba cuenta. Yo tampoco me daba cuenta, qué gracia. Ahora salgo a buscarte. Serás un cerdo al que le vuelan los sesos* ». HARWICZ Ariana, « Un cerdo », Rennes, La Liebre Dorada, 2019.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

leurs acolytes, dans la rue, qui bougent les lignes en investissant par « *manadas verdes* », « *tsunamis de empoderadas* », l'espace public et médiatique (voir chapitre 9).

### *6.1.4. Investir le hors-champ. Monstres nomades : cartographie des transcorporalités utopiques de la Nueva Narrativa Argentina*

Si l'irreprésentabilité et le hors-champ nient et invisibilisent les femmes dans les représentations canoniques patriarcales, les autrices de notre corpus transforment cet état et cette spatialité en domaines d'émancipation et de devenirs possibles. En effet, en inventant des devenirs transcorporels inédits et utopiques, elles investissent ce hors-champ que constitue le domaine tombé dans l'extériorité des représentations et la littérature canonique et tombé dans l'abjection du système colonial, capitaliste, néolibéral (basé sur la logique patriarcale). Investir le hors-champ devient une façon de constituer des territorialités alternatives aux assignations du patriarcat mais aussi au néolibéralisme. De façon paradigmatique, sous la plume de Gabriela Cabezón Cámara, le hors-champ institué par la na[rra]tion sous l'appellation « désert » devient « mille plateaux » où pullulent les corporalités, les couleurs, les plantes et les possibles. Le hors-champ devient donc un espace utopique à investir et depuis lequel inventer des devenirs transcorporels possibles. Il s'agit donc du site du monstre : les confins de la représentation depuis lesquels générer des mutations des représentations et notamment des représentations des corps et plus particulièrement encore des corps des femmes.

Si la société réprime et sépare les « corps qui ne comptent pas » (Butler, 2009) dans le domaine de l'abjection, les femmes de nos romans exhument et libèrent ces corps de ce domaine. À l'absence de représentation, elles opposent des stratégies de représentation de l'*hubris* – érotisme, extatisme, abjection, informe – que nous appellerons « corpopolitiques » et « corpopoétiques » et font écho aux stratégies mises en place dans les manifestations et les concentrations sur l'espace public par les femmes (chapitre 9). Par ces deux mots nous entendons des stratégies et processus de réappropriation et de réaffirmation du corps face aux politiques de négation, d'exclusion et d'escamotage des corps. C'est là le geste transgressif de María Bernabé dans *Muerta de hambre* qui, par la vengeance boulimique, affirme son existence en débordant les limites corporelles et normatives. Si María Barnabé s'émancipe par un dépassement de l'abjection (alimentaire) à un niveau individuel, dans *Chicos que vuelven*, les revenant·es sortent du domaine de l'abjection (cadavres) par une revendication collective



Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.
Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin

contre la négation en occupant les places de Buenos Aires. Dans les deux cas, la chair devient substance active. Les monstres sortent du *Matadero*.

Comment les monstres féminins tracent-elles des lignes de fuite des représentations et configurent-elles des percées littéraires vers des ailleurs nécessaires ?

Dans *La Virgen Cabeza* les habitant·es de la *villa* El Poso sont pris dans un réseau de regards qui est la représentation même du néolibéralisme qui tisse des systèmes de surveillance jusque dans les marges où se croisent les yeux de la police, ceux des journalistes, et ceux des promoteurs immobiliers. Malgré leur résistance, l'expulsion du bidonville a lieu et Cleo et Quïty trouvent refuge dans une île de Tigre. Beya est captive du même procédé : elle est prise aussi dans un réseau de regards au sein du bordel (miniature d'un panoptique patriarcal) et trouve un refuge dans le songe. Si dans ces premiers romans, le hors-champ est le territoire de la survie et du refuge, il semble quand dans son dernier roman, *Las aventuras de la China Iron*, Gabriela Cabezón Cámara trouve les voies d'une véritable sortie du système par la sortie du faisceau des regards et des représentations à travers laquelle elle cherche et invente une façon alternative d'habiter le monde qui résonne avec les préoccupations contemporaines (comment sortir, vivre hors du capitalisme et du patriarcat ?). En effet, tout le roman semble vouloir répondre à une question : comment sortir de la représentation ? En ce sens, il vient de nouveau faire le contrepoint avec *Nación vacuna*, le roman de Fernanda García Lao publié la même année, car si dans ce dernier tous les personnages finissent captifs de la Junta et de son récit officiel (autrement dit : de la représentation) – ils ne peuvent plus sortir du bunker ni rentrer à Rawson, la capitale, car la presse a annoncé le succès du projet Vacuna – ; à l'inverse, dans *Las aventuras de la China Iron*, la communauté qui a le nom du vent – Mewlen – formée par Josefina, Liz, les selk'nams et les autres peuples originaires rencontrés en chemin, se fait intrinsèquement insaisissable : « *Hay que vernos, pero no nos van a ver. Migramos en otoño por los ríos no navegables para los barcos argentinos y los uruguayos. Migramos para no pasar frío, migramos para no estar nunca en el lugar en el que esperan que estemos* » (p. 184). Là où Fernanda García Lao, à travers le projet dystopique « *Vacuna* », recrée et actualise une opération fondatrice cannibale qui traverse l'Argentine depuis la légende de Solís et son équipage jusque dans les aspects les plus contemporains d'un « *capitalismo gore* » (Valencia, 2016)[762], Gabriela Cabezón Cámara crée une utopie qui réussit à échapper au cannibalisme capitaliste et national (il est beaucoup question de la relation et de la consommation des/avec les animaux dans le roman, envisagées dans une

[762] VALENCIA Sayak, *Capitalismo gore*, Paidos, México, 2016.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

dimension anti-spéciste), elle réussit à sortir de l'abattoir et à développer un « hors/dehors » qui doit être un « en dehors » de la représentation, un « en dehors » de la forme – un véritable hors-champ – : « *Hay que vernos, pero no nos van a ver. Sabemos irnos como si nos tragara la nada: imagínense un pueblo que se esfuma, un pueblo del que pueden ver los colores y las casas y los perros y los vestidos y las vacas y los caballos y se va desvaneciendo como un fantasma: pierden definición sus contornos, brillos sus colores, se funde todo con la nube blanca* » (p. 185). Le roman se termine en s'évaporant comme une aquarelle, les couleurs et les formes se diluant entre lumière et poussière, comme si l'autrice créait la nécessité même de nous laisser hors du livre, en nous laissant faire l'expérience de l'imagination de quelque chose d'irreprésentable, de la création d'un espace blanc – hors –, de suspendre.

Cet évanouissement (emprunt à Laddaga, 2007 « desvanecimiento », « trance ») des formes et les limites spatiales et de la représentation préside à la narration de *Precoz* d'Ariana Harwicz où les personnages de la mère, de l'enfant et de l'amant sont emportés dans un flux narratif qui fond les corporalités, les fluides, la syntaxe et les pronoms personnels. Ce flux crée une susbstance et une territorialité indécidable où errent les personnages comme des parias. Chez l'autrice, la clandestinité de la forêt et de la nuit dans *Matate amor* et la condition de paria dans *Precoz* deviennent une manière d'habiter le monde dans un hors-champ a-social où les personnages s'arrachent à la visibilité et peuvent se rendre inatteignables.

Lorsque nous avons demandé à Ariana Harwicz si son écriture travaillait l'argentinité, si ses romans s'inscrivaient dans une littérature argentine et si ses personnages étaient argentins, elle a défini ainsi son geste d'écriture :

> Es trabajar tratando de desacomodar un campo semántico, de salir de la tradición argentina pesadísima, importantísima; del cuerpo argentino y sus símbolos. Pero es verdad que modestamente, desde una poética personal de los márgenes, es verdad que mi intento es ese: la subversión, salir de esto. El acto propio de escribir es eso. Pero yo trato de llevarlo más allá: subvertir es tratar de pensar la literatura no como siempre desde la literatura argentina, el terreno argentino. No tratar de pensarla como una escritura de la bandera, con los símbolos patrios. Tampoco es francesa. No pensarla desde los tópicos. Por eso acá, en Francia, no sé cómo leerán la literatura mía. No está ni en el asomo de la dictadura militar, o de las tipificaciones de un porteño, o de una neurosis de alguien. Sí está en el lenguaje. Los personajes son voces. Sí, está en el argot, en el neologismo, en la música, está en los refranes. Hay refranes o maneras de hablar de la década del setenta, hay una música y un empleo de palabras. Más allá de eso no se podría decir que estos personajes son argentinos. Escribir es eso: desacomodar, re-semantizar. Si no re-sementizas, no me parece que es escribir (Harwicz, 2015)[763]

[763] HARWICZ Ariana, entretiens avec l'autrice réalisés par Marie Audran en 2015 (voir annexes).



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Ce geste nous semble représentatif du mouvement de sortie qu'impulse notre corpus vers le hors-champ que nous définirons comme un mouvement, une dynamique, « nomades ». En effet, les autrices de notre corpus investissent le hors-champ de la représentation canonique ou bien l'inventent pour y imaginer des devenirs transcorporels utopiques que nous appellerons « monstres nomades » dans la lignée du concept de « sujet nomade » travaillé par la philosophe italienne féministe Rosi Braidotti à partir de la notion de « pensée nomade » de Gilles Deleuze[764] : « *[El nómade] representa la renuncia y la deconstrucción de cualquier sentido de identidad fijada* […]. *[El nomadismo] es un tipo de consciencia crítica que se resiste a asentarse en los modos de pensamiento y conducta socialmente codificados. Lo que define el estado nómade es la subversión del conjunto de convenciones, no el acto literal de viajar* » (Braidotti, 2004 : 216)[765]. Ce concept de « nomadisme » est un outil pertinent pour définir la contre-généalogie des corps de femmes[766] en ce qu'ils embrassent la double dimension à la fois géographique et subversive qui traverse les personnages de notre corpus comme par exemple les personnages de femmes d'Ariana Harwicz qui annulent les normes et les limites en permanence par leurs fuites et coupures compulsives ; celles de Fernanda García Lao dont la trajectoire est toujours orientée «*fuera de la jaula* » comme Eusebia qui transforme son corps-Ancla en corps-nomade dans *Vagabundas* annulant le devoir, l'héritage, la reproduction, la famille comme trajectoires de vie au profit du désir, de la liberté et de l'aventure, ou bien Guillemette, dans *Amor invertido* qui s'émancipe de l'enfermement dans la clinique et les expérimentations clandestines de son père médecin despotique par la fuite, le voyage et les propres expérimentations sexuelles de toutes sortes. Ces personnages ont en commun la double trajectoire qui consiste à « sortir de » soi mais aussi sortir des normes et des frontières et c'est en cela qu'ils sont exemplaires de ce que nous entendons par « corps nomades ». En effet, les corps nomades sont donc des corps qui sortent géographiquement et

[764] La notion de « sujet nomade » émerge de la crise de la modernité qui remet en question le sujet perçu comme rationnel ; ainsi que des contradictions de la postmodernité où le paradoxe se creuse entre la mondialisation et la fragmentation des identités, entre l'hypermobilité des corps et leur immobilité électronique, entre la distance entre les sujets et le fantasme de leur proximité virtuelle, entre les flux migratoires, capitalistes et culturels et les replis nationalistes, conservateurs qui mettent en crise l'État-nation et font cohabiter le cosmopolitisme et le racisme. Comment penser le sujet et l'identité dans un tel contexte ? La pensée nomade est un projet transformateur qui entend renoncer à la vision essentialiste et raisonnée de la subjectivité – de l'identité – pour adopter une « vision décentrée et multistratifiée du sujet comme identité dynamique et mouvant située dans un contexte changeant » (Braidotti, 2004 : 214). Elle définit le sujet comme « une simultanéité d'identités complexes et multistratifiées » (Braidotti, 2004 : 215).

[765] BRAIDOTTI Rosi, *Femenismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*, Barcelona: Gedisa, 2004, p. 216.

[766] À propos des sujets nomades dans la Nueva Narrativa Argentina, voir l'article : AUDRAN Marie, « Généalogie nomade des corp[u]s chez trois autrices argentines de la Nueva Narrativa Argentina », *Voyages, exils et migrations dans la littérature latino-américaine : 15 ans d'écritures migrantes en version espagnole et portugaise*, AMERIBER, 2016, colloque international organisé par l'université Bordeaux-Montaigne.

philosophiquement de ce qu'ils sont et d'où ils sont. Les monstres nomades sont ainsi des « voyageuse[s] de l'espace qui successivement construi[sent] et démoli[ssent] les espaces où elle[s] vi[vent] avant de continuer [leur] chemin » (Braidotti, 2000 : 222)[767], figurations d'une « forme intransitive de devenir : elle[s] marque[nt] une série de transformations sans produit final […]. Seul [les] intéresse l'acte d'aller, d'être toujours de passage, en transit » (Braidotti, 2000 : 222)[768]. À travers le récit de l'émancipation de ces transcorporalités nomades, l'exil, l'apatridie, le vagabondage, deviennent des notions dynamiques qui se libèrent de leur carcan sémantique négatif et permettent de penser l'identité individuelle ou collective et le corps social argentin au-delà du concept de nation hérité de la modernité (frontières, homogénéité, unité), vers la multiplicité sémantique (déplacements géographiques, physiques, esthétiques) et conceptuelle. Ainsi, ce qui est en jeu dans ces transcorporalités nomades, c'est la sortie de la figuration de la captive vers celle de la monstre *gaucha* qui interroge la dichotomie intérieur/extérieur tout en la dépassant, en sautant par-dessus les clôtures sclérosantes de la nation et du corps dans leurs conceptions modernes vers des ailleurs possibles : « ce sont les ailleurs du discours, ici et maintenant, ce sont les tâches aveugles, les hors-champ de ses représentations […] des espaces en marge des discours hégémoniques, des espaces sociaux inscrits dans les interstices des institutions, les fissures et les défauts des appareils de savoir-pouvoir » (de Lauretis, 2007 : 91)[769]. Du *gaucho* de la littérature canonique à la *gauchita* de la NNA, la littérature actualise des corporalités nomades, clandestines, parias, réfugiées, apatrides incarnant des façons de sortir des territorialités et des réprésentations excluantes du patriarcat et du capitalisme en habitant le hors-champ, les entres, les intersistes. De cette façon, la monstre reconfigure les limites entre l'intérieur et l'extérieur tracées par la modernité et la littérature canonique dans les corps (des femmes, de la nation et du corpus canonique) explorant le hors-champ dans une course émancipatrice qui déborde et pulvérise les lignes.

*Conclusion de la section*

Les autrices reconfigurent le lien entre le corps des femmes, le territoire et l'écriture dans un devenir trans où le corps des femmes sort de sa représentation de captive et de son destin hétérosexuel et reproducteur vers des devenirs transsexuels, transgenres, extatiques où

[767] BRAIDOTTI Rosi, *Sujetos nómades*, Madrid, Paídos, 2000, p. 222.
[768] *Ibid*., p. 222.
[769] DE LAURETIS Teresa, *op. cit.*, p. 91.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

le désir et le plaisir fondent de nouvelles expériences et des voies d'émancipation ; le territoire national se dissémine et devient transfrontalier et transnational et le désert, la mer, la forêt, des espaces utopiques où se meuvent et se fondent les corps dans des rapports organiques, humiques, cosmiques, sensoriels ; la narration se fait trans aussi : le corpus canonique est transgressé et ouvert à des possibles *queer* comme dans *Las aventuras de la China Iron*, les motifs fondateurs de la littérature des fondations sont performés en voies de sorties et d'émancipation : le désert, la chair, la captive, le couteau, etc., le rapport du corps et de l'espace à l'écriture n'est plus celui d'un rapport où l'écriture est un dispositif de pouvoir comme domination et circonscription autoritaire du réel, mais d'un rapport où l'écriture est un dispositif d'émancipation qui invente de nouvelles représentations des corps et des espaces, autrement dit, de nouvelles corporalités utopiques extatiques qui habitent les hors-champs de la représentation et du système patriarcal et capitaliste.

### 6.2. CARNAVAL. Zombis/Travestis. Renverser : retour et renversement des corps

Renverser. Des disparu·es qui font retour ; des apparu es donc, des revenant·es ; des corps qui font retour et des corps qui se retournent : des travesti·es, des performeuses qui renversent les ordres et brouillent les dichotomies. Des femmes qui renversent les ordres.

Comment, dans une opération simultanée à la monstration critique, les autrices de notre corpus transgressent-elles la dichotomie moderne et immunologique (Esposito) inscrite dans le corps des femmes par son renversement et par le retour des corps invisibilisés et exclus ? Comment transgressent-elles la répartition du visible ? Comment subvertissent-elles les corps féminins dystopiques clivés entre civilisation et barbarie en transcorporalités utopiques carnavalesques qui résistent à leur négation en faisant retour et en retournant l'ordre ? Il s'agit là d'étudier ce « *poner el cuerpo* » qui résonne tant dans l'actualité féministe (chapitre 9) que dans la Nueva Narrativa Argentina (chapitre 2). Si la littérature canonique des fondations désincarne les femmes dans leur allégorisation ou bien représente la chair des femmes comme une chair passive, à conquérir, marquer ou exclure ; les romans de notre corpus font « *carnis levare* » – carnaval – : ils abolissent les contours du corps, lèvent le voile sur les chairs déchaînées, renversant l'ordre du visible et de l'invisible, de l'apparence ordonnée et des réalités chaotiques, et mettent en scène une révolution où se rejoue le chaos avant un nouvel ordre.

En effet, le carnaval est le chronotope des métamorphoses car il s'agit, dans le calendrier religieux, de l'époque de l'année entre le Nouvel An et le carême liée aux cycles



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

saisonniers et agricoles. C'est la période de chaos qui précède le retour d'un nouveau cycle de vie, une renaissance. Il s'agit d'une performance ou d'une mise en scène du chaos originel nécessaire à la remise en ordre d'une cosmogonie (ordre du monde, des corps, de la nature…). Le carnaval est donc éminemment transgressif en ce qu'il renverse l'ordre établi bien que la fin de la période de bouleversement soit célébrée par l'immolation du Roi carnaval. Immolation, explosion finale : autant d'actes qui nous ramènent au contexte argentin actuel – ardant et explosif – et aux personnages transféminins de la Nueva Narrativa Argentina « *que ponen el cuerpo* » et se brûlent vives dans une explosion de résistance baroque et carnavalesque cathartique et révolutionnaire comme les « *Mujeres Ardientes* » – qui font un écho direct aux manifestations *Ni Una Menos* – de la nouvelle « Las cosas que perdimos en el fuego » de Mariana Enríquez[770] qui se brûlent pour résister contre les violences machistes et patriarcales (et concrètement, les femmes qui se font brûler par leurs conjoints) tout en reconfigurant de nouvelles beautés : « *Si siguen así, los hombres se van a tener que acostumbrar. La mayoría de las mujeres van a ser como yo, si no se mueren. Estaría bueno, ¿no? Una belleza nueva* » (p. 190). En s'auto-brûlant elles renversent l'ordre, et de chair passives, elles deviennent chairs actives: « *Las quemas las hacen los hombres, chiquita. Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no vamos a morir: ahora vamos a mostrar nuestras cicatrices* » (p. 192). Comme un écho au slogan qui circule dans toutes les manifestations *Ni Una Menos* ou pendant la campagne pour l'avortement légal, « *Soy la nieta de la bruja que no pudiste quemar* », Mariana Enríquez écrit le retour des sorcières[771] prêtes à résister et à se réapproprier leur corps et l'espace public : « *Todo era distinto desde las hogueras. Hacía apenas semanas, las primeras mujeres sobrevivientes habían empezado a mostrarse. A tomar colectivos. A comprar en el supermercado* » (p. 196). Ces auto-explosions carnavalesques qui renversent l'ordre rejoignent l'immolation de Gabi dans *Romance de la negra rubia* de Gabriela Cabezón Cámara[772], qui se transforme en bonze pour résister à l'expulsion d'un immeuble occupé par des artistes et devient, par cet acte, le mythe de

[770] ENRÍQUEZ Mariana, *op. cit.*
[771] Dans cette actualité transféministe où les femmes et les écrivaines se réapproprient la figure de la sorcière, remarquons l'actualité tragique en septembre 2018 d'une enseignante de Moreno (province de Buenos Aires), Corina de Bonis, engagée dans la lutte contre la fermeture d'une école et participant aux « *ollas populares* » (les soupes populaires destinées à sensibiliser les habitant·es du quartier). Afin de l'intimider elle et ses camarades et de les empêcher d'agir et de résister, elle a été séquestrée et torturée : ses bourreaux ont inscrit dans sa chair le message suivant : « *Ollas, no* » comme une résurgence de la chasse aux sorcières dans le monde contemporain. Pour plus d'informations, lire l'article suivant : [https://www.pagina12.com.ar/142145-la-escritura-en-el-cuerpo-de-las-mujeres], consulté le 13 mars 2019.
[772] CABEZÓN CÁMARA Gabriela, « La guacha redonda », *in* PIÑEIRO Claudia (comp.), *Las dueñas de la pelota*, Buenos Aires, El Ateneo, 2014.

cohésion de la communauté. La même autrice porte le geste sacrificiel de l'auto-explosion dans sa nouvelle « La guacha redonda » qui raconte la trajectoire d'une jeune adolescente qui sort d'un déterminisme social de *villera* grâce au football et y revient en *bonza-sacrificial* pour venger l'explosion qui a détruit et tué les habitants de son quartier. Les femmes s'enflamment[773] et « *ponen el cuerpo* » dans la rue comme dans la littérature et en s'auto-immolant, ces reines du carnaval se consacrent en se passant la couronne elles-mêmes et instituent de nouvelles corporalités et de nouvelles communautés qui renversent le paradigme immunologique du rejet de l'autre en soi[774].

Les romans de notre corpus pourraient ainsi s'appréhender comme des romans carnavalesques dans la tradition *rioplatense neobarrosa* portée par Néstor Perlongher et Osvaldo Lamborghini, Copi, entre autres. En effet, ils s'ouvrent sur un chaos primordial dont le carnaval est une mise en scène performative en faisant la monstration de la tension entre les termes d'un certain ordre dichotomique (chapitre 5) : entre la civilisation et la barbarie, entre la captive et la subversive, entre les forces de l'ordre et les marginaux, entre les revenants et les vivants, etc., qui rappelle les rites martiaux qui figurent le passage à un nouvel ordre : « Toute nouvelle année est une reprise du temps à son commencement, c'est-à-dire une répétition de la cosmogonie. Les combats rituels entre deux groupes de figurants, la présence des morts, les saturnales et les orgies, sont autant d'éléments qui dénotent qu'à la fin de l'année et dans l'attente du Nouvel An se répètent les moments mythiques du passage du chaos à la cosmogonie » (Eliade, 1969 : 69)[775]. Cette tension précède un nouvel ordre carnavalesque institué par les monstres transféminins qui inversent le rapport de force : une utopie sociale, politique et littéraire du retour des corps et du renversement de l'ordre qui rejoint l'idée de « monde à l'envers » à travers laquelle Mikhaïl Bakhtine décrit l'œuvre carnavalesque de François Rabelais (Bakhtine, 1970 : 19)[776] où tout ce qui est établi est renversé, tout ce qui est interdit est célébré, tout ce qui est caché est montré par le corps et le langage.

> [la perception carnavalesque ] est marquée, notamment, par la logique originale des choses « à l'envers », « au contraire », des permutations constantes du haut et du bas (« la roue »), de la face

[773] L'analyse de ces femmes qui s'enflamment et explosent fait partie du programme du séminaire « Tensiones de un debate: feminismos y ficciones en la literatura argentina » à la Universidad de Buenos Aires. Nous avons eu la chance d'y participer et d'animer un cours avec la docteure Paula Bianchi.
[774] Voir ESPÓSITO Roberto, « le paradigme immunologique » au chapitre 2.
[775] MIRCEA Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, p. 69, p. 78, p. 91.
[776] BAKHTINE Mikaïl, *L'oeuvre de François Rabelais*, Paris, Gallimard, 1970, p. 19.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

> et du derrière, par les formes les plus diverses de parodies et travestissements, rabaissements, profanations, couronnements et détrônements de bouffons (*Ibid.* : 19).
> Le trait marquant du réalisme grotesque est le rabaissement, c'est-à-dire le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel, celui de la terre et du corps dans leur indissoluble unité (*Ibid.* : 29).

Si le carnaval est, chez Bakhtine, un renversement de l'ordre, ce renversement est aussi un travestissement et rejoint le thème du déguisement, du masque et de leur dimension performative. Encore faut-il, souligne Bakhtine, différencier le masque dans le romantisme qui serait un masque morbide dissimulant un vide du masque dans le grotesque populaire qui « recouvre toujours l'inépuisable caractère de la vie, ses multiples visages » (*Ibid.* : 49). Les romans de notre corpus rompent avec ou travestissent le romantisme des fondations et rejoignent la vitalité du carnavalesque populaire célébrant la vie, la multiplicité et affirmant ce qui grouille et se métamorphose infiniment « sous la chair ». Ainsi, de la rue à la littérature, les stratégies de réappropriation et de transgressions corpopoétiques et corpopolitiques se basent sur la revendication de la vitalité et de la puissance de transformation des corporalités et du désir. En ce sens, les corps carnavalesques, de par leur pouvoir performatif, rejoignent les pratiques *queer*. Selon Judith Butler ces pratiques représentent des exemples de politiques citationnelles qui consistent en une « façon spécifique de travailler l'abjection pour la transformer en puissance d'agir politique » (Butler, 2009 : 36)[777] et répondent à la question de « comment citer la loi pour la produire différemment, citer la loi afin de réitérer son pouvoir et de s'en emparer » (*Ibid.* : 29). Il y aurait ainsi une possibilité pour les corps de devenir « performatifs » et d'inverser la relation entre corps et pouvoir en déstabilisant les processus itératifs qui les informent. C'est de cette façon que les corporalités carnavalesques – et *queer* – de notre corpus inversent le rapport de force qui informe le corps par le jeu, le travestissement, le déguisement, autrement dit, la performance. Ajoutons que dans les romans carnavalesques, la performance même se transforme en nouvel ordre. En effet, Bakhtine avait remarqué cette spécificité du carnaval au cours duquel « c'est la vie même qui joue et, pendant un certain temps, le jeu se transforme en vie même » (*op. cit.* : 16). Le carnaval est donc une performance qui inverse et brouille l'ordre du visible et de l'invisible, de l'artifice et du réel, du jeu et de la vie, questionnant ainsi la scission dichotomique du monde, les représentations et les institutions.

À ce renversement de l'ordre qui se joue pendant le carnaval, s'ajoute le retour du refoulé. En effet, soulignons que dans certaines régions d'Amérique latine et notamment dans

[777] BUTLER Judith, *op. cit*, 2009 (1re ed. : 1993), p. 36 (chapitre « Critically queer »).



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

les Andes, le carnaval s'initie avec le déterrement du diable et se termine avec son enterrement. La période de fête célèbre donc le retour, l'exhumation ou la libération du refoulé, de ce qui est crypté, sous terre, invisible. Ces deux dynamiques du renversement de l'ordre et du retour du refoulé qui animent le carnaval traversent les romans de notre corpus et œuvrent à la reconfiguration d'une littérature en espace scénique où se jouent les mutations du corps social. En effet, dans les romans de notre corpus, les corps-performances inversent l'ordre et instituent un nouveau monde à l'envers. Chez Gabriela Cabezón Cámara, Cleo, dans *La Virgen Cabeza*, est une travestie qui se déguise en sainte populaire – mélange d'Eva Perón et Susana Giménez – et communique avec la vierge au cœur du bidonville El Poso. Cette travestie renverse le rapport de force qui régit le monde entre le sacré et le profane, le savant et le populaire, la domination et la soumission, le centre et la marge en instituant un nouvel ordre où tout est inversé. En performant la Genèse, la Bible et le récit national canonique par le travestissement, Cleo transforme El Poso en « monde à l'envers » : la figure de la sainte et d'Eva Perón est une travestie ex-prostituée ; le jardin d'Eden est « el Poso », un trou d'immondices dans un zone inondable coincé au bord d'une autoroute ; la multiplication des pains et des poissons bibliques est l'organisation autogérée au sein du bidonville de la pisciculture de carpes volées des bassins du centre-ville. Au travers du dispositif du travestissement tant physique que linguistique et spatial, Gabriela Cabezón Cámara joue le renversement des normes, des corps, des catégories et reconfigure ainsi les liens entre corps des femmes, espace et écriture.

Dans *Chicos que vuelven*, Mariana Enríquez crée un monde carnavalesque dans le Buenos Aires actuel en faisant apparaître les corps de tous les enfants et adolescent·es perdu·es ou disparu·es de la ville, le même jour, et sous les mêmes traits qu'au moment de leur disparition. Ces revenant·es, qui par plusieurs motifs transdiscursifs peuvent renvoyer aux disparu·es de la dictature militaire (même s'il ne s'agit que d'une interprétation parmi d'autres), marchent en procession et occupent les places de la ville. L'un des groupes dirigé par l'héroïne-revenante Vanadis marche en procession sur la *Plaza de Mayo* et occupe « *una casa pintada de rosa* » qui est une référence évidente à la *Casa Rosada*, palais présidentiel. En performant le geste revendicateur des *madres y abuelas de Plaza de Mayo* et en occupant un lieu institutionnel de pouvoir, ces revenant·es inversent le rapport de force de domination, le mouvement d'exclusion et l'ordre du visible et de l'invisible en figurant cet apocalyptique retour du refoulé (Kristeva, 1980) qui met en péril l'ordre social. C'est donc le retour des corps, des chairs, de l'exclu, du marginal qui se joue dans l'œuvre de Mariana Enríquez.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Si le monstre vient du latin *monere*, c'est bien qu'il annonce une mutation de l'ordre établi. Ces deux romans montrent deux dispositifs de transcorporalités utopiques carnavalesques : le renversement et le retour. À leur manière, par ces deux dispositifs, les monstres transféminins réarticulent le lien entre l'espace (en transgressant la frontière clivante de la dichotomie en « entre » performatif) ; les corps des femmes (en subvertissant le clivage et l'exclusion des « autres » par le travestissement et le retour) ; et l'écriture (en transformant l'écriture qui, de dispositif clivant et excluant, devient un dispositif performatif et inclusif, dans la lignée du baroque et, plus localement du *neobarroso*). Nous allons à présent étudier ces deux dispositifs qui allient les deux transcorporalités qu'Alicia Montes étudie comme « *carnes, figuras de la historia* » (Montes, 2017)[778] : les zombis ou revenantes qui incarnent le retour des abjecté·es, des exclu·es ; les travesti·es qui figurent les mille possibilités d'être autre au-delà des binarismes, selon le désir de chacun·e.

Ces deux monstres que sont la revenante et la travestie inversent le rapport entre l'écriture, l'espace et le corps des femmes : le corps des femmes n'est plus un espace à conquérir que le pouvoir marque de son sceau, mais une chair éminemment active qui intervient dans l'espace et dont l'intervention, la présence, l'« apparition » (pour reprendre le terme de Hannah Arendt) « fait », « s'inscrit sur » ou/et transforme l'espace[779]. En ce sens, ces monstres transféminins incarnent bien ce que révèle leur étymologie « *mostrare* » (exhiber) et « *monere* » (annoncer) : ils figurent des métamorphoses qui dépassent les dichotomies modernes vers des devenirs possibles.

> Así, a través del entramado de una red de materiales artísticos y audiovisuales articulados por las categorías foucaultianas de cuerpo utópico y heterotopía (1994), y el concepto de inmunidad (Espósito, 2002, 2004) en el que se relacionan biopolítica y tanatopolítica, la corporalidad frankesteriana de lxs travestis, atravesada por la potencia del deseo y el rechazo de todo binarismo; y el cuerpo putrefacto de lxs zombis, punto de fuga de una pulsión antropofágica desaforada y de una materialidad que se sustrae a toda productividad, serán considerados centro de una narrativa ambivalente en torno a la carne, que toma la forma de un quiasmo sin adentro y sin afuera. En efecto, la antítesis aparente que hay entre lxs travestis, que dan forma a su cuerpo como materialización del deseo y un proyecto identitario-desidentitario nómade, que pone en crisis la normatividad de sexo y de género naturalizada; y lxs zombis, que hacen ostensible su condición de existencia cruda y resto material en proceso de putrefacción, en el que aún se mantiene la diferencia varón/mujer, se deconstruye a través de los pasajes y tensiones que se constituyen en el corpus seleccionado (Montes, 2017 : v).

[778] MONTES Alicia, *De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis, la carne como figura de la historia,* Buenos Aires-Los Ángeles, Argus, 2017.
[779] À ce sujet, lire l'article de BUTLER Judith, « Cuerpos en alianza y la política de la calle », Revista *Trasversales*, número 26, junio 2012; [http://www.trasversales.net/t26jb.htm], consulté le 30 juillet 2018, où elle cite Hannah Ardent.

*6.2.1. Faire retour. Revenantes, apparues et survivantes : le retour des corps, des exclu·es*

a. Le retour des corps : « *poner el cuerpo* »

Dans la rue comme dans la littérature, le retour des et au corps est clair. Le retour des corps qui « ne comptent pas » est évident. Leur révolte aussi. Alicia Montes, dans la littérature, étudie ce changement de paradigme immunologique (Esposito, 2004)[780] qui abjecte l'autre, au paradigme zombi contemporain qui figure « *el retorno de lo negado* » (Montes, 2017)[781]. Et les corps apparaissent, réapparaissent, s'exhument dans la Nueva Narrativa Argentina : les apparu·es, les revenant·es, les zombi·es, les os, des nouvelles de Mariana Enríquez[782] ; la mère « *aparecida* » de Marta Dillon qui, dans le récit éponyme[783], fait retour au travers de ses os retrouvés ; les histoires des « *chicas muertas* », victimes de féminicides, que Selva Almada exhume dans son livre[784],etc. Si pour Julia Kristeva « l'abjection est l'autre face des codes religieux, moraux, idéologiques, dans lesquels reposent le sommeil des individus et la tranquillité des sociétés. Ces codes sont la purification et le réprimé de cette autre face, […] le retour du réprimé constitue notre apocalypse » (Kristeva, 1983)[785], comment ne pas voir dans la réaction hystérique que déclenche l'occupation des places de Buenos Aires par les enfants revenants (qui étaient déclarés disparus ou perdus) dans le roman *Chicos que vuelven* de Mariana Enríquez, une représentation de cette apocalypse tant crainte par la modernité ? Remarquons que des stratégies corpopoétiques et corpopolitiques se configurent dans la rue comme dans la Nueva Narrativa Argentina, comme le manifestent les romans de notre corpus, pour faire face à un contexte nécropolitique qui génère une nécrologie du corps (trans)féminin macabre, conséquence des féminicides (*Chicas muertas*, Almada), de la captivité et des situations de traite et de prostitution forcée (*Le vista la cara a Dios*, Cabezón Cámara ; *Chicos que vuelven*, Enríquez ; *El niño pez*, Puenzo ; *Nación vacuna*, García Lao, etc.), de la violence (les brûlées de « Las cosas que perdimos en el fuego », Enríquez, les contaminé·es de *Distancia de rescate*) et de l'escamotage même du corps (l'invisibilité des

[780] ESPÓSITO Roberto, *Bíos*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2004.
[781] MONTES Alicia, *op. cit.*
[782] ENRÍQUEZ Mariana, *Los peligros de fumar en la cama*, Buenos Aires, Emecé, 2009 ; *Chicos que vuelven*, Buenos Aires, Eduvim, 2011 ; *Alguien camina sobre tu tumba: Mis viajes a cementerios*, Buenos Aires, Galerna, 2013; *Las cosas que perdimos en el fuego*, Anagrama, 2016.
[783] DILLON Marta, *Aparecida*, Buenos Aires, Cúspide, 2015. Dans ce récit, Marta Dillon raconte comment sa mère revient à elle par les os retrouvés par les chercheurs légistes. Sa mère était une des militantes disparues pendant la dictature argentine des années 1970.
[784] ALMADA Selva, *Chicas muertas*, Buenos Aires, Random House, 2014.
[785] KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Points, 1983.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

*chinas*, les femmes et/ou servantes des *gauchos* que transgresse Cabezón Cámara dans *Las aventuras de la China Iron*). À ces dispositifs nécropolitiques et à l'invisibilisation, la négation, des corps des femmes dans l'espace public et littéraire canonique, les autrices de notre corpus célèbrent le réveil des monstres transféminins qui *se* montrent, *s'*exhibent, *s'*exposent, *se* massifient et *se* concentrent collectivement, résistant ainsi aux dispositifs qui les excluent et annonçant ainsi de nouveaux devenirs émancipés. Si le corps est la partie abjectée du sujet moderne centré sur l'esprit dans sa conception dichotomique, s'il est réduit à une possession – chair ou corps comme objet ou matière passive « avoir un corps » – qui peut dès lors être approprié, conquis, exploité, etc. par un autre ; dans notre corpus, les corps font retour : ils s'exposent, s'agitent, se rassemblent, s'activent, se confondent avec la sujet-personnage (cette dernière n'*a* pas un corps mais *est* une corporalité). Et c'est cette corporalité qui, dans son apparition, dans son surgissement, dans son retour, crée un évènement et transforme l'ordre des choses (rappelons qu'en espagnol, le mot retour se traduit « *vuelta* » qui signifie aussi le renversement). Monstres, les corporalités sont investies de deux actions : elles montrent et transgressent à la fois. Elles sont donc, dans leur manifestation transcorporelle, des forces ou puissances de devenir.

b. Le retour des exclu·es, des mort·es : zombis, revenant·es, fantômes

Le schéma corporel d'un tel corps qui fait retour est celui des zombis, des revenant·es ou des fantômes[786]. Dans notre corpus, c'est Mariana Enríquez – héritière de Juana Manuela Gorriti – qui explore ces transcorporalités[787] dans le roman *Chicos que vuelven* (le retour est présent et inscrit dans le titre) et aussi dans ses nouvelles. Friande des romans d'horreur et de mythologies, et « *catadora de cementerios* » comme elle s'auto-définit pour expliquer la démarche dans laquelle s'inscrit son livre *Alguien camina sobre tu tumba: mis viajes a*

[786] À ce sujet, nous avons exposé une communication intitulée : « Un nouveau langage à 40 ans du coup d'État : l'esthétique de la hantise de Mariana Enriquez » lors du colloque International « Coup d'état en Argentine (1976) et guerre des Malouines (1982) : langages de la mémoire, traumatismes et tournants de l'Histoire » à l'université Rennes 2, 2015.

[787] Cependant, d'autres auteur·rices de la NNA explorent cette figure. Alicia MONTES étudie la figure spécifique du Zombi dans l'œuvre de Leandro Ávalos Blacha (2007, 2011, 2013) ; des nouvelles d'Hernán Vanoli (2011), de Valeria Tentoni (2011), de Diana Silva (2013) ; J.M. Valentutti (2013). Elsa Drucaroff étudie la figure du fantôme dans des romans publiés jusqu'en 2011 : chez Patricia Suárez (2005) ; Sebastián Basualdo (2008) ; Mariano Dupont (2003) ; María Negroni ; Rodrigo Fresán ; Patricia Ratto ; Fabián Casas ; Cecilia Szperling ; Felix Bruzzone ; Andrés Neuman.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

*cementerios* (2013)[788], carnet de ses voyages parmi les cimetières du monde qu'elle visite, Mariana Enríquez pense que « *los argentinos, sean isleños, pamperos, mesopotámicos o patagónicos, tienen un problema con el tema de los fantasmas* » (Enríquez, 2014)[789]. Ce « problème » serait-il lié aux traumatismes du passé récent ? C'est en tout cas l'hypothèse d'Elsa Drucaroff qui, dans son essai sur la narration post-dictature où elle théorise la Nueva Narrativa Argentina[790], situe l'arrivée des fantômes dans la littérature contemporaine dans des œuvres qui sont en lien avec la guerre des Malvinas (le retour de la guerre des jeunes soldats) : *Las islas* de Carlos Gamerro (1998), *Los pichiciegos* de Rodolfo Fogwill (1983) et la nouvelle « Los pasajeros del tren de la noche » du même auteur. De cette façon, elle s'inscrit dans la lignée de la réflexion d'Ana María Shua selon laquelle « *Una de las formas que adopta la memoria [del pasado reciente] es un género que, aunque reconoce raíces en nuestra tradición, trae también una novedad muy importante: es la narrativa del horror* » (Shua, 2011)[791]. Elsa Drucaroff envisage donc cette figure qui traverse la Nueva Narrativa Argentina depuis une lecture « post-dictature » (son essai est publié en 2011, toujours sous le mandat Kirchner qui a mis en place les politiques de la mémoire du passé récent) en l'étudiant depuis différentes entrées[792] : « *muertos que viven entre los vivos; la serie "dos, pero uno muerto"* » (p. 304) où les fantômes sont des présences des absents ; « *dos , pero el muerto tendría que ser yo* » (p. 309) où le fantôme est celui qui vit dans la culpabilité d'être celui qui a survécu ; « *vivos que viven como muertos* » (p. 317) qui rejoint la section « *la errancia de jóvenes y fantasmas* » (p. 322) où elle étudie la jeunesse « *a la deriva* » sous le ménémisme. Cette lecture nous semble très intéressante mais nous aimerions ajouter qu'une perspective transféministe élargit l'approche de la figure du fantôme au-delà du passé récent, en l'envisageant comme une transcorporalité mémorielle, actualisation transhistorique d'une nécrologie des corps « qui ne comptent pas ». En ce sens, Alicia Montes envisage le zombi dans la littérature argentine après avoir rendu compte d'un itinéraire théorique transhistorique et transnational de cette figure : du *bokor* haïtien aux séries post-apocalyptiques contamporaines[793]. Elle situe la transposition du zombi dans la narration argentine dans le

[788] ENRÍQUEZ Mariana, *Alguien camina sobre tu tumba: Mis viajes a cementerios* (1ª edición), Buenos Aires, Galerna, 2013.
[789] Entretien à Mariana Enríquez, [https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5210-2014-01-05.html], consulté le 13 mars 2019.
[790] À ce sujet, lire le chapitre 2.
[791] SHUA Ana María, citée par Elsa DRUCAROFF, *Los prisioneros de la torre*, Buenos Aires, Emecé, 2011, p. 296
[792] Les réflexions de ce chapitre de *Los prisioneros de la torre* (2011) proviennent d'un article de 2004, « Fantasmas en carne viva ».
[793] À ce propos, voir Montes Alicia, *op. cit.*, 2017, p. 53-89.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

moment de crise que traverse l'Argentine autour de 2001 (Montes, 2017 : 89), ces derniers surgissant des failles du capitalisme, figurant les restes et les déchets qui résistent et reviennent. Les zombis, « *cuerpos emblemáticos de la contemporaneidad* » selon Alicia Montes, incarnent donc la menace de ce qui a été exclu et qui fait retour (p. 79-81) : au-delà de la monstration critique des dispositifs du « *capitalismo gore* » (Valencia, 2016)[794]; les zombis dans la Nueva Narrativa Argentina incarnent des figures de résistance, ils matérialisent « *un espacio de resistencia y revuelta contra esas mismas políticas* » (Montes, i). S'ils reconfigurent l'espace où ils font retour et d'où ils avaient été expulsés, ils reconfigurent aussi la représentation : « *Lo espectral de lxs no muertos llena el hueco de lo real. Lo que en la figura del espectro se oculta no es la realidad sino lo reprimido en ella, lo irrepresentable, sobre cuya-represión se funda la realidad* » (Zizek-Montes, 2017 : 70).

c. Retour des corps et reconfiguration spatiale : espaces d'apparition, espaces d'occupation

Le retour des zombis et des fantômes dans la Nueva Narrativa Argentina reconfigure donc le lien entre les corps, l'espace et l'écriture : l'exclu apparaît ; l'irreprésenté apparaît et en apparaissant dans l'espace littéraire, diégétiquement dans l'espace public – car dans *Chicos que vuelven*, les revenant·es apparaissent sur les places du centre-ville de Buenos Aires –, ils transforment l'espace national/la communauté. Ainsi, nous envisageons *Chicos que vuelven* et les autres romans d'« *aparecidos* » comme « *espacios de aparición* »: « *la Polis, propiamente hablando, no es la ciudad-estado en su ubicación física, sino la organización de la gente tal como surge de su actuar y de su hablar juntos, y su verdadero espacio se encuentra entre las personas que viven juntas este propósito, estén donde estén* » (Arendt, 2005)[795]. Corporalités et spatialités se configurent ensemble depuis les interstices, les « entre » les gens. En apparaissant dans le centre de Buenos Aires, les revenant·es de Mariana Enríquez « font » espace, « font » centre, « font » corps social et politique, se « font » publiques.

Ainsi, au-delà d'incarner une tension entre la présence et l'absence, entre le passé et le présent, entre l'oubli et la mémoire (chapitre 8), les revenants et/ou fantômes (car les personnages de *Chicos que vuelven* son indécidables) de Mariana Enríquez figurent

[794] VALENCIA Sayak, *op. cit.*
[795] ARENDT Hannah, *La condición humana*, Paidós, Buenos Aires, 2005, p. 221, citée par Judith BUTLER, « Cuerpos en alianza y la política de la calle », *Revista Trasversales*, n° 26, junio 2012, [http://www.trasversales.net/t26jb.htm], consulté le 13 mars 2019.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

l'« entre », autrement dit un espace indécidable au-delà des tensions et des binarismes où ce qui importe c'est qu'il s'y « passe » et que « survienne » quelque chose. C'est la dimension de seuil éminemment performative, transformatrice, créatrice du fantôme ou du zombi qu'exploite l'autrice. En cela, l'œuvre de Mariana Enríquez rejoint le régime du fantomatique envisagé par Jacques Rancière comme un régime de représentation d'un impensé ou impensable où « l'imitation (*mimesis*) [qui] perd la référence assignable à ce qui est « premier » est capable de ne plus (se) copier. Témoin de sa différence, elle entre dans un régime fantomatique » (Dubreuil, 2004)[796]. La représentation n'a plus à voir avec la copie ni avec l'original, il s'agit d'un régime « entre », de déplacement constant, et qui opère mu par la différ*a*nce (Derrida) rendant possibles les transformations. De plus, les représentations fantasmatiques de Mariana Enríquez configurent selon nous une poét[h]ique de la hantise qui exhume, dé-crypte, sublime et reconfigure l'abject et la mort[797] et en cela rejoint le concept de « *necroescrituras* » que théorise Cristina Rivera Garza : « *la escritura es también una forma de comunicarnos con nuestros muertos, ellos tienen el derecho de participar, tienen conciencia ética en las prácticas de escritura que no solo abarca el campo de la estética sino a través de toda esta mediación ética nos lleva a cuestionar relaciones de poder, que de eso se trata la política* » (Rivera Garza, 2013)[798].

Mariana Enríquez provoque, dans *Chicos que vuelven* et dans nombre de ses nouvelles, cette rencontre entre les vivant·es et les mort·es, et donc entre les vivant·es et leurs responsabilités et leurs peurs profondes. En apparaissant, ils révèlent aussi ce qui sommeille chez les vivant·es et rendent possibles des prises de conscience transformatrices nécessaires. En cela, nous parlerons d'éthique de la hantise qui rejoint la pensée de Jacques Derrida nous enjoignant à intégrer, exhumer, convoquer, les fantômes dans notre société :

> Il faut parler *du* fantôme, voir *au* fantôme et *avec* lui, dès lors qu'aucune éthique, aucune politique révolutionnaire ou non, ne paraît possible et pensable et juste, qui ne reconnaisse à son principe le respect pour ces autres qui ne sont plus ou pour ces autres qui ne sont pas encore *là, présentement vivants,* qu'ils soient déjà morts ou pas encore nés. Aucune justice – ne disons pas aucune loi et encore une fois nous parlons pas ici du droit – ne paraît possible ou pensable sans le principe de quelque *responsabilité*, au-delà de *tout présent vivant*, dans ce qui disjointe le présent vivant, devant les fantômes de ceux qui ne sont pas encore nés ou qui sont déjà morts, victimes ou non des guerres, des violences politiques ou autres, des exterminations nationalistes, racistes, colonialistes ou de toutes les formes du totalitarisme. Sans cette *non-contemporanéité à soi du présent vivant*,

[796] DUBREUIL Laurent, « Pensées fantômes », *Labyrinthe*, n° 17, 2004, p. 83-86.
[797] À ce propos, voir la sublimation de l'abjection par l'art (Kristeva, 1983 : 19-20).
[798] RIVERA GARZA Cristina, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, México DF, Tusquets, 2013. Dans cette œuvre, l'autrice et essayiste envisage les liens entre esthétique et éthique au moment d'écrire entourée de morts dans le contexte néolibéral du Mexique et du narcotrafic notamment.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

> sans ce qui secrètement le désajuste, sans cette responsabilité et ce respect pour la justice à l'égard de ceux qui *ne sont pas là*, de ceux qui ne sont plus ou ne sont pas encore présents et vivants, quel sens y aurait-il à poser la question « où ? » « où demain ? » (Derrida, 1993)[799].

Exhumer, rendre visible, réintégrer les mort·es et les disparu·es renverse l'ordre immunitaire du corps argentin canonique. Dans *Chicos que vuelven*, les cas d'apparition d'enfants perdus ou disparus se suivent en série jusqu'à former une communauté, une « *manada* » (p. 66) (terme repris pendant les concentrations féministes actuelles, « *manadas verdes* »). Dans le roman, il se trame petit à petit un transfert de l'individuel au collectif, du cas individuel et social à l'allégorie politique. Si dans les premiers temps, chaque apparu·e possède un nom, une histoire, une biographie, une famille, permettant de les caractériser et de les identifier, petit à petit, ils se rassemblent : alors qu'ils sont rejetés par la société, les enfants revenants se replient « *en procesión* », « *en grupos* » dans des maisons abandonnées et notamment dans la *Casa Rosada*. L'invasion des enfants revenants se déplace donc au centre du politique, au cœur de l'histoire argentine, face à la *Plaza de Mayo* où les *Abuelas* font leur propre procession et y substitue la procession des revenant·es. Ces enfants qui reviennent chacun de leur histoire personnelle, isolée, tue, marginale, forment un groupe réuni dans un même mouvement qui prend la parole et le cœur politique de Buenos Aires. À la fin du roman, alors que Mechi pose une question à Vanadis, depuis la « *casa rosada* », « *todos los chicos le contestaron: "En verano, bajamos." Mechi sintió entonces que no eran chicos, que formaban un organismo, un ser completo que se movía en manada* » (p.66). Le corps social et politique des exclu·es se substitue, en occupant le centre, au corps social canonique, dans un geste carnavalesque. La masse des exclu·es et des vulnérables ou précaires (Valencia, Butler)[800] en faisant retour (*vuelta*), renverse (*da vuelta*) l'ordre immunologique qui gouverne le corps social et politique argentin dans un geste *neobarroso,* déjà porté à l'écriture par Néstor Perlongher ou Oslvado Lamborghini, qui exposent ou font revenir les corps, les chairs, les restes, les rejeté·es[801], transformant ainsi la partie immergée du *barro rioplatense* en matière active et performative[802] qui reconfigure les corps, l'histoire et la littérature canonique.

---

[799] DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Editions Galilée, 1993.
[800] VALENCIA, *op. cit.*; Butler Judith, *Vie précaire, Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre* 2001, Paris, Amsterdam, 2005.
[801] À ce sujet, lire par exemple « Le fjord » d'Osvaldo Lamborghini (réécriture *neobarrosa* du Matadero, orgie, péronisme) ; le poème « Cadáveres » de Néstor Perlongher (exhumation des cadavres de la dictature niés) ou la nouvelle « Evita vive ».
[802] À ce sujet, la nouvelle « Bajo el agua negra » (*in* ENRÍQUEZ Mariana, *Las cosas que perdimos en el fuego*, Barcelona : Anagrama, 2016) de la même autrice est une synthèse de la dimension carnavalesque et *neobarrosa*



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Si Elsa Drucaroff et Alicia Montes envisagent les figures des fantômes et des zombis depuis des lectures post-dictature (Drucaroff) et post-crise de 2001 (Montes), nous situons notre réflexion dans leur continuité historique jusqu'en 2018 où les mouvements féministes actualisent les intentions et les pratiques d'exhumation et de revendications de justice qui traversent les manifestations pour les disparu·es de la dictature à propos des disparitions de femmes et des féminicides en y ajoutant les revendications contre le néolibéralisme et ses conséquences. Nous envisageons donc une lecture féministe de la figure des fantômes, des revenant·es, des zombi·es dans les romans de la Nueva Narrativa Argentina comme actualisation d'une filiation nécropolitique/thanatopolitique qui œuvre sur les corps des femmes depuis les conquêtes en passant par la dictature militaire des années 1970 et le « *capitalismo gore* » néolibéral jusqu'à nos jours dans le sens où les revendications des mouvements féministes argentins actuels dépassent le domaine strictement féminin vers une remise en question intersectionnelle politique du système[803]. Mariana Enríquez crée une *leader* revenante – Vanadis – qui, comme chez Gabriela Cabezón Cámara, rassemble autour d'elle une communauté de « parias » (Ardent, 1987)[804] qui fait retour reconfigurant ainsi le lien entre les corps des femmes, l'espace et la narration, et renversant ainsi leur conception dichotomique moderne et canonique – entre civilisation et barbarie – et ses effets excluants. Dans la rue comme dans la littérature, le corps s'arrache aux écritures canoniques et hégémoniques, il s'inscrit en faisant retour ; et en s'inscrivant, devient écriture et dès lors écrit ou réécrit l'espace. Dans le roman de Mariana Enríquez comme dans sa nouvelle « Bajo el agua negra » ou dans « Las cosas que perdimos en el fuego », ce retour des corps est toujours un retour des corps qui se concentrent, se rassemblent, défilent, manifestent dans et occupent l'espace public – défilé de carnaval dans les rues du bidonville dans « Bajo el agua negra » ; manifestations de femmes dans « Las cosas que perdimos en el fuego ». Ainsi, non seulement les corps investissent l'espace public mais ils instituent un nouveau corps social et politique :

---

du retour des revenants. En effet, dans la nouvelle, la procureure Marina Pinat qui soupçonne la police d'avoir jeté deux adolescents dans le Riachuelo (fleuve pollué qui borde Buenos Aires et qui symbolise les restes et les déchets du capitalisme dissimulés) décide d'enquêter seule sur la double disparition d'Emanuel et Yamil en allant seule dans la *villa del Puente Moreno* d'où ils viennent et où naissent plusieurs enfants déformés dû aux effluves toxiques provenant du fleuve. Si Yamil apparaît à quelques kilomètres, il n'y a pas de traces d'Emanuel jusqu'à ce que des habitants de la *villa* déclarent l'avoir aperçu dans le quartier. Le bidonville où elle pénètre est vide et silencieux. Et bientôt elle est attrapée et envahie par le son des tambours d'une *murga* de carnaval qui entre dans le bidonville – réalité ou vision ? – menée par les enfants déformés qui, avec les autres habitants, forment une procession qui accompagne une idole chargé sur un lit (que l'on suppose être Emanuel). Cette procession carnavalesque qui porte et célèbre ce qui vient de sous les boues toxiques et opaques du fleuve constitue une nouvelle communauté politique qui résiste à son exclusion en faisant retour et en envahissant et renversant l'ordre en place symbolisé par la procureure qui n'a plus de pouvoir ni institutionnel ni sensoriel.

[803] À ce sujet, lire le chapitre 9.

[804] ARENDT Hannah, *op. cit.*, 1987.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

les zombis *villeros* victimes du « *capitalismo gore* » d'une part ; les revenant·es des féminicides patriarcales. Aux zombi·es, aux revenant·es et aux fantômes, corps carnavalesques qui en faisant retour renversent l'ordre, viennent s'ajouter les corps carnavalesques des travesties et des performeuses qui font de la Nueva Narrativa Argentina une scène baroque depuis laquelle renverser l'ordre, les corps et les codes.

### *6.2.2. Renverser. Travesties et performeuses : le renversement de l'ordre, des corps*

Les corps font retour, avons-nous dit. Ils entrent en scène et se mettent en scène dans un nouveau régime de représentation qui figure un « monde à l'envers » qui abolit les frontières et célèbre les métamorphoses : le régime carnavalesque. Si les dispositifs du pouvoir (nécropolitiques, littérature canonique) inscrivent la dichotomie et la frontière dans le corps social et dans les corps individuels, comment les autrices de notre corpus carnavalisent-elles ces inscriptions en performant jusqu'à les renverser les frontières et les dichotomies depuis les corporalités des monstres féminins ?

#### a. Baroque : renversement de l'ordre et du régime de représentation

Le pouvoir est une mise en scène qui performe les normes et l'ordre qu'il impose, impliquant ainsi une frontière entre ce qui est sur scène et ce qui est en coulisses ; ce qui se montre et ce qui se cache ; ce qui est inclus et ce qui est exclu ; l'artifice et la chair ; le fictif et le réel. Ainsi il met en scène un corps national homogène, blanc, hétérosexuel, « civilisé » (autrement dit urbain, docile et avec un certain pouvoir économique) et met hors-champ, nous l'avons dit, tout·es « les autres qui ne comptent pas ». Ce corps est le produit de ce que Judith Butler appelle « une fiction régulatrice » (Butler). La philosophe américaine envisage cette expression pour parler du genre et nous l'étendons à notre réflexion sur la fabrication d'un corps social. Selon elle, le genre est « performatif », il est un acte « dramatique » dit-elle, mis en scène, répété, joué, une représentation publique. Ainsi, chaque être serait comme le pantin qui, inconscient des fils et du marionnettiste qui l'animent, joue et rejoue son rôle (genre, classe, race) sans prendre conscience qu'il est une/en représentation.

Nous envisageons cette manière de penser le genre et les corps, autrement dit, la pensée de Michel Foucault continuée par Judith Butler, dans la continuité de l'art et de la littérature baroque. En effet, le baroque est le courant artistique dont le caractère spéculaire et réflexif sur la représentation elle-même, le « situe entre la folie du voir et l'impossibilité de



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

voir » et institue une « révolution dans la forme du voir » (Orlan, 2000)[805]. Severo Sarduy pense le néobaroque latino-américain en le mettant en perspective avec l'art baroque européen du XVII[e] siècle envisagé comme art de l'artifice à partir duquel il pense les concepts de simulation, artifice, miroir, travesti, fétiche, parodie, etc. (Sarduy, 1974)[806]. Le baroque et son expression contemporaine, le néobaroque, interrogent et travaillent sur les mécanismes de la représentation : sur les liens entre l'original et la copie, entre la forme et la matière, entre le voir et le non voir, entre l'intérieur et l'extérieur, entre la chair et l'artifice. Ils travaillent ces dichotomies et les bouleversent en jouant, en exacerbant, en parodiant leur artificialité. Le baroque est donc l'art de voir ce qui se situe entre le visible et l'invisible ou l'art de la représentation de la mise en scène du visible qui met donc à bas les illusions et les dispositifs de représentation, et donc, par extension, le lien entre l'original et la copie, la notion d'origine, la notion d'essence. Nous comprenons donc bien l'opérativité révolutionnaire d'un tel dispositif de représentation qui renverse l'ordre institué (origine-original-essence) pour instituer un nouveau régime de représentation que nous appellerons « régime travesti », qui opère depuis l'entre et vers le devenir, comme imitation sans original. Judith Butler étudie les corporalités *drag* et *butch* comme corporalités qui parodient les genres binaires de l'homme et de la femme – ou « citations subversives » – et qui, de cette manière, en sur-jouant les genres et en devenant donc des représentations[807], exhibent le genre comme parodie (Butler, 2006 (1[ère] ed. 1990) : 260-261). Ces transcorporalités sont baroques car en représentant la dramaturgie des genres, des corps canoniques et des frontières du corps social, elles les déstabilisent, rendent inopérante l'illusion de l'origine ou de l'essence et ouvrent la voie à l'expression de nouvelles corporalités. En se situant sur la scène des genres, des corps, elles investissent cet espace « entre » pour le transformer en espace performatif de corporalités possibles. Le corps n'est plus une surface passive d'inscription, il devient un acte. Un monstre. Il exhibe la dramaturgie de la na[rra]tion dont il est l'expression et se réapproprie la scène de sa propre monstration pour la transformer en scène de transformations transcorporelles utopiques. En ce sens, nous nous situons dans la continuité de Teresa de Lauretis qui envisage la *queerness* comme « instrument de transformation sociale, possibilité

[805] Nous avons choisi cette définition que donne l'artiste contemporaine française Orlan car son travail croise en de nombreux points celui des autrices de notre corpus dans une démarche d'exploration du baroque, notamment l'œuvre de Gabriela Cabezón Cámara. L'ouvrage d'où nous avons tiré ces citations est le suivant : BUCI-GLUCKSMANN Christine, FINIZIO Francesco, *Orlan: triomphe du baroque*, Images en manoeuvres, 2000. Elles se situent dans un entretien avec Michel Enrici sur le lien entre le baroque et l'artiste.
[806] SARDUY Severo, *Ensayos generales sobre el barroco*, USA, Fondo de Cultura Económica, 1987.
[807] À ce propos, Severo Sarduy pensait le corps travesti comme « corps tautologique » (Sarduy, 1987 : 93).



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

de construire un autre horizon discursif, une autre façon de vivre le sexuel et le racial » (de Lauretis, 1991 : 109)[808]. En effet, les romans de Gabriela Cabezón Cámara sont en ce sens des romans néobaroques qui instituent un régime de représentation travesti mettant à bas l'idée d'origine, d'essence et d'original, inventant des transcorporalités qui d'objet obéissants à la « fiction régulatrice » canonique deviennent sujets de fictions disséminatrices rendant possibles les transformations. Ses romans sont des scènes baroques, des carnavals qui renversent l'ordre institué bâti sur la dichotomie excluante civilisation ou barbarie inscrite dans la la littérature des fondations. Nous allons voir comment l'autrice renverse les corps de ses personnages féminins en performant la dichotomie et la frontière en « entre » créatifs, autrement dit, comment elle renverse le clivage dystopique des corps en seuil utopique qui annonce de nouvelles corporalités possibles.

b. Travestis : renversement des corps

Dans les romans de l'autrice, les protagonistes sont des performeuses comme dans *La Virgen Cabeza* (2009) où Cleo est une travestie qui, dans la *villa miseria*, est une vraie star. Elle se met en scène en messie qui communique avec la Vierge sur l'avenir de la communauté *villera* :

> –¿Qué? ¿Qué dices, Madre Santa?
> –……
> ……..
> –No, no os entiendo bien. Que sembremos, ¿pero dónde vamos a sembrar? Acá mucha tierra no tenemos, salvo que nos mudemos, claro. Explícame, madre de Dios.
> –……
> ……..
> ……
> –¡Pero agua tampoco tenemos, por la Virgen Santa!
> –……
> –Perdón, perdón, bondadosa y clemente vencedora de la serpiente, voy a callarme la boca, os lo juro (p. 62-64).

Les journalistes viennent la filmer, l'interviewer. Et c'est ainsi que Quïty, journaliste intéressée par son cas, entre dans la *villa miseria* et n'en sortira que pour en fuir aux côtés de Cleo devenue son amante. Toutes deux s'installent à Miami où elles montent un show d'opéra-cumbia basé sur leur vie de leur rencontre à l'expulsion de la *villa*. Cleo est une

[808] DE LAURETIS, Teresa, « Théorie queer : sexualités lesbiennes et gaies. Une introduction » dossier « queer theory », revue *Différences*, 1991.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

transcorporalité qui joue la femme, qui joue la sainte (la nonne), qui joue la médium dans des mises en scène et qui cherche l'effet-vedette. De cette manière, en travestissant la sainte – elle qui est ancienne prostituée –, elle révèle l'artificialité du supposé « original » dans ses écarts et ses excès ; et elle renverse la dichotomie de la sainte et la putain qui clive les représentations des femmes. En la renversant, elle la met à bas – on ne naît pas « *macho* », ni « sainte », ni « *hembra* », ni « vedette », on le devient –, ouvrant le champ à de possibles corporalités et de possibles subjectivités.

> Quiero hablar del principio y que haya sido o no un macho no es el principio de nada, me parece […]. Eso sí sabía desde chiquita: quería ser vedette y estar en la tele, incluso te diría que más estar en la tele que ser vedette. ¿Que me salió bien? Un poco sí, un poco no. En la tele estoy pero vedette no soy, más bien sería medio monja aunque parezca una trola como vos decís que parezco; yo sé que soy famosa porque hablo con la Virgen y no por las tetas, que las tengo bastante grandes (p. 23).

Cleo est une personnage baroque dont la corporalité au sein de la *villa* (et de l'œuvre) génère un régime de représentation travesti qui renverse l'ordre des choses, les binarismes, les illusions en exhibant leur artificialité, et en permettant, donc mettant à bas, tout essentialisme. Sa corporalité n'est donc soumise à aucune délimitation, elle n'incarne aucun clivage, elle n'est pas dystopique ; elle se réalise dans l'*u-topos* du changement, du renversement perpétuel, « *Cleo vive sumida en lo que cambia* » (p. 27). Elle est en ce sens une transcorporalité carnavalesque qui rejoint la conception du corps grotesque que théorise Bakhtine à propos de l'œuvre de Rabelais :

> À la différence des canons modernes, le corps grotesque n'est pas démarqué du restant du monde, n'est pas enfermé, achevé ni tout prêt, mais il se dépasse lui-même, franchit ses propres limites. L'accent est mis sur les parties du corps où celui-ci est soit ouvert au monde extérieur, c'est-à-dire où le monde pénètre en lui ou en sort, soit sort lui-même dans le monde, c'est-à-dire aux orifices, aux protubérances, à toutes les ramifications et excroissances : bouche bée, organes génitaux, seins, phallus, gros ventre, nez […], c'est un corps éternellement non prêt, éternellement créé et créant, c'est un maillon dans la chaîne de l'évolution du genre (Bakhtine, 1970 : 35).

Ce modèle de corporalité ouverte qui se fonde sur le renversement et donc la ruine du lien entre original et copie est éminemment révolutionnaire. En effet, les transcorporalités carnavalesques ruinent les déterminismes, les clivages arbitraires et les représentations enfermantes. En ce sens, les personnages de Gabriela Cabezón Cámara sont des transcorporalités résistantes, révolutionnaires. Gabi, dans *Romance de la negra rubia*, devient transcorporelle en se faisant exploser pour protester contre l'expulsion du squat où elle se

trouve ; son explosion carnavalesque initie un devenir transcorporel qui renverse ses origines : « *Soy un caso de inversión, nací negra y me hice rubia, nací mujer y me armé una tremenda envergadura envidia de mucho macho y agua en la boca de tantos y de tanta boca loca. Me cogí a medio país, que también eso es poder* » (p. 43). Dans *Le viste la cara a Dios*, c'est Beya qui renverse l'ordre du bordel – autrement dit le rapport entre victime et bourreau, entre dominé et dominant – en faisant exploser les têtes de ses bourreaux dans son costume de sado-maso. Après avoir performé son rôle de prostituée pour endormir la conscience de son maquereau et de ses clients, elle excède le rôle de la prostituée sadomasochiste en passant du semblant au réel : en passant à l'acte. Le « méta »-travestissement rend possible le passage de la scène au réel et ainsi, le renversement de l'ordre.

> Te pusiste el uniforme de leather de sado maso y abajito de la capa y adentro de la bombacha guardaste la Miniuzi y caminaste tranquila hasta la sala de mandos: ahí estaban la Medina, el Rata Cuervo y dos de los vigilantes tomando el mate de antes de empezar a trabajar. Dijiste hola, muchachos, y cuando te contestaron hiciste un gesto elegante y la capa voló hacia atrás como si fueras Liz Taylor haciendo a la reina Dido a la hora de dar la orden de dispararle a esos griegos y lo bien que hubiera hecho, qué bien que estaría Cartago si se hubiera decidido a disparar esas flechas incendiadas en las puntas, como Liz borracha y reina, como Dido sin amor, les tiraste con la ráfaga que salía de la boca de tu pistola automática como la bífida espada de la boca del señor Cristo Jesús y eso sí que fue dios mío una escena memorable: antes del primer minuto estaba todos trozados como pollo en cacerola si al pollo le hubieran dado con una ametralladora y si el pollo tuviera adentro los veinte litros de sangre que tenía cada uno de esos cuatro hijos de puta a los que viste de arriba con distancia de mariscal y los viste también llegar derechito al asador del lago de fuego eterno que les tiene preparados a los malos el infierno (p. 24).

Les corps renversent l'ordre en se renversant, en se travestissant, en se déguisant. Corps baroques, ils jouent le mimétisme de la représentation. En se faisant méta-représentations, ils endorment l'ennemi et/ou renversent son empire. Ainsi, dominant les ficelles de la représentation, ils s'en arrachent et s'en libèrent. Car sous le vêtement, sous le déguisement, veille la chair indocile qui vibre. Le « *conjunto vistoso* » que forment Liz, Josefina et Rosa dans *Las aventuras de la China Iron* en est l'expression. En effet, alors que les trois ami·es arrivent aux abords de la *Estancia* d'Hernández sur les terres duquel Liz veut revendiquer son titre de propriété, cette dernière échafaude un plan et les transforme elle, Rosa, le *gaucho* et la *china* en « *delegación inglesa* » (p. 84) pour arriver à ses fins.

> Liz empezó a mandar con fuerza: que no nos podían sorprender, que además de ser hay que parecer, que éramos una delegación inglesa y tendríamos que respetar sus protocolos. Nos mandó a cambiarnos: Liz de señora, yo de varón inglés, Rosa de siervo con librea, hasta eso había en la carreta, uniformes para cada estamento de la estancia según los habían imaginado el Lord y sus mayordomos, Liz y Oscar. Éramos un conjunto vistoso, creo yo, ahí avanzando en ese comedero

> de chimangos yo con mi levita, Liz con su vestido, Rosa con su uniforme, mucho más lujoso que cualquiera de los que veríamos luego (p. 84).

Dans la *Estancia*, Liz est la reine de la simulation, de la performance, qui endort la vigilance d'Hernández jusqu'au jour où elle organise un grand dîner où elle convie tout le monde pour mener à bien son plan : « *llegamos tres y nos íbamos a ir con veinte más, la peonada antes y nosotros después. Habría justicia. Lo supe todo esa tarde, antes de empezar la fiesta, y me hizo tan feliz saberlo que no desentoné con el resto, que se iba perdiendo en una borrachera gigantesca* » (p. 126). Le trio travesti joue de l'artifice pour renverser l'ordre du maître des lieux. Par la simulation et le travestissement, les trois ami·es se rendent inappropriables et peuvent ainsi se soustraire à l'autorité d' Hernández et s'échapper des murs de l'*Estancia* avec tous les ouvriers dans l'idée de constituer une *Estancia* utopique ailleurs.

> El travesti simula para tacharse : para volverse irreconocible para los otros, a fuerza de una acumulacion de formas sobre sí que, excedido cierto límite, supone una desfiguración, una conversión en una apariencia confusa, en una suerte de borron que se sustrae a las categorías (lo masculino, lo femenino) que estructuran, en la percepción común, el campo humano (Laddaga, 2007 : 51)[809]

Si dans une conception traditionnelle, le vêtement cache la chair, dans les romans de Gabriela Cabezón Cámara il ne sépare pas – comme une frontière – le corps de l'extérieur, mais au contraire, comme une seconde peau, se fait interface transformatrice avec l'extérieur. Dans le régime travesti et dans le carnaval, le déguisement fait « *carnis levare* » : il lève le voile sur les corps et sur la chair tout investis de leur puissance active. C'est en cela que chaque personnage, chez l'autrice, ne cesse de se performer dans les va-et-vient entre la chair et l'artifice : entre les vêtements anglais et les caresses sensuelles de Liz dans *Las aventuras de la China Iron* ; entre les poses de sainte vedette de Cleo et les extases sexuelles avec Quïty dans *La Virgen Cabeza* ; entre les simulations de Beya, son extase vengeresse et sa résistance corporelle dans *Le viste la cara a Dios* ; entre les mises en scène et installations de Gabi et ses métamorphoses (transplantations) dermiques et physiques. Dans le baroque rien ne s'oppose mais tout se renverse et se passe dans les interstices.

c. Les corps transféminins : des scènes baroques

[809] Laddaga Reinaldo, *Espectáculos de la realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las ultimas dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007, p. 51.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Les monstres transféminins de Gabriela Cabezón Camara reconfigurent les liens entre les corps des femmes, le territoire national et l'écriture en mettant en scène ces liens à l'origine du corps dystopique de la Captive. De corps comme surfaces d'inscription de la na[rra]tion, de corps allégories de la nation ; elles deviennent des scènes baroques/carnavalesques de cette même na[rra]tion. L'autrice écrit des romans qui carnavalisent la narration et les corps canoniques : chacun d'entre eux est une mise en scène d'un rite de passage, d'une fête, d'un carnaval rejoignant les théories bakhtiniennes :

> La fête officielle, parfois même à l'encontre de son intention, validait la stabilité, l'immuabilité et la pérennité des règles régissant le monde : hiérarchie, valeurs, normes et tabous religieux, politiques et moraux en usage. La fête était le triomphe de la vérité toute faite, victorieuse, dominante, qui prenait les apparences d'une vérité éternelle, immuable et péremptoire […]. À l'opposé de la fête officielle, le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous. C'était l'authentique fête du temps, celle du devenir, des alternances et des renouveaux. Elle s'opposait à toute perpétuation, à tout parachèvement et terme. Elle portait ses regards en direction d'un avenir inachevé (Bakhtine, 1970 : 18)

Ainsi, les corps dystopiques enfermés dans les délimitations physiques, spatiales et genrées, se mettent en scène faisant de l'espace ou du moment scénique un chronotope baroque et utopique – suspendu – depuis lequel renverser l'ordre de la représentation et donc ouvrir le champ des possibles transcorporels.

Si chaque roman de Gabriela Cabezón Cámara commence par un questionnement sur les origines (la genèse, la mythologie populaire, le récit national), la progression baroque en sape les fondements, instituant, dans une dynamique rituelle, d'« autres » origines auto-générées par les personnages. De nouveau, nous assistons à un geste d'in-fondation récurrent dans la Nueva Narrativa Argentina. L'autrice carnavalise les origines sur la scène *neobarrosa* qu'occupent et que performent ses monstres transféminins : dans *La Virgen Cabeza*, Quïty et Cleo se disputent sur le commencement de leur histoire d'amour qui recoupe l'histoire de l'expulsion de la *villa* et les amène à leur vie de star à Miami où commence le roman. Le premier chapitre s'intitule « *Todo lo que is born se muere* » : au titre carnavalesque, où la vie et la mort ne sont plus séparées mais emportées dans une circularité baroque, correspond le récit de Quïty enceinte qui s'interroge sur la vie et la mort en projetant la douleur de la perte du petit Kevin mort dans l'expulsion de la *villa* dans la vie qui s'installe dans son ventre. Cette scène initiale de Quïty enceinte portant à la fois la vie et la mort, rejoint les propos de Bakhtine qui avait médité sur les corporalités grotesques en s'inspirant du corps des figurines de terre cuite de Kertch, « vielles femmes enceintes qui rient » :



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

> Il est ambivalent : c'est la mort enceinte, la mort qui donne le jour. Il n'y a rien de parachevé, de stable et de paisible dans le corps de ces vieilles femmes. Il associe le corps décomposé et déformé par la vieillesse et celui encore embryonnaire de la vie nouvelle. La vie est révélée dans son processus ambivalent, intérieurement contradictoire. Rien n'est tout prêt, c'est l'inachèvement même. Telle est précisément la conception grotesque du corps (Bakhtine, 1970 : 35).

Si le roman commence en remettant en question la séparation entre fin et commencement, il se prolonge avec le récit de la rencontre entre Quïty et Cleo dans la *villa* au moment d'une procession carnavalesque autour de la Hermana Cleo qui communique avec la Vierge. De nouveau, tout se renverse : la procession menée par les travesti·es carnavalise saints et icônes en les faisant avancer sans ordre hiérarchique mélangeant indistinctement le sacré, le profane, le populaire, les *narcos* et les martyrs : la Difunta Correa, la Virgen Santa, el Gauchito Gil, Catalina de Siena, doctor Pantaleón, San Maverde, Juana de Arco : « *En pocos minutos fueron una marea : como en una ceremonia funeraria, como momias de colores, los santos avanzaban horizontales sobre las espaldas fornidas de los travestis, cariátides de tetas desmesuradas, coloridas también ellas como un templo antiguo* » (p. 55). Le bidonville dénommé El Poso (le puits, le trou) se transforme en « *reino de la eterna juventud* », mettant ainsi l'espace sens dessus-dessous ainsi que les représentations. Quïty est surprise par les corps déformés des saints. Ses descriptions et méditations sur la difformité des sculptures illustrerait parfaitement ce que dit Bakhtine du « réalisme grotesque » du carnaval et notamment de Rabelais : « dans le réalisme grotesque, le principe matériel et corporel est présenté sous son aspect universel de fête, utopique. Le cosmique, le social et le corporel sont indissolublement liés, comme un tout vivant et indivisible. Et ce tout est joyeux et bienfaisant » (Bakhtine, 1970 : 28).

> No exagero: la Virgen Santa y todos sus santos parecían sarcófagos de yeso a la medida de desnutridos o extraterrestres, de esos que dicen la Nasa oculta en algún lugar de este bello país. Que semejante deformidad se debía a la torpeza del escultor es obvio. Pero también es obvio que la deformidad pudo haber sido otra: patas grandes como patagones o cuerpos gordos o larguísimos o cabeza chiquita, por enumerar algunas posibilidades, así que queda habilitada la interpretación: ¿Por qué cuerpos tan débiles y cabezas tan desorbitadas? ¿Sería alguna forma de realismo villero? Tal vez el escultor estaba diciendo que era en la cabeza y en ningún otro lugar donde residía el reino de los cielos, donde los primeros serán los últimos y los últimos los primeros. O que la desproporción era necesaria para expresar la esperanza de los pobres, tan ofendidos, tan golpeados y tan humillados y sin embargo tan dispuestos a creer en que hay salvación para ellos (p. 55-56).

Gabriela Cabezón Cámara fait du bidonville une scène carnavalesque où tout se renverse : la vie, la mort, le profane, le sacré, le haut, le bas, la tête, le corps, la na[rra]tion, les mythes, les genres et même l'artifice et la vie. La *villa* est une fête : les banquets *cumbieros*

(p. 112-113) se répètent comme un rituel jouant continuellement le jeu circulaire de la vie, de la mort, de la faim, du « manger », de la sexualité, de l'extérieur, de l'intérieur, de la nourriture, du reste, de la musique, du corps.

*Romance de la negra rubia* transpose la scène du carnaval de la *villa miseria* à la Biennale de Venise où la communauté d'artistes *okupas* joue la renaissance baroque autour du corps-installation de Gabi qui, brûlée lors de l'expulsion de la communauté, expose sa peau ainsi que son visage transplanté qui est celui de sa compagne suissesse collectionneuse milliardaire d'art contemporain qui lui a légué son visage avant de mourir d'un cancer. De nouveau, alors que le début du roman évoque et s'interroge encore sur la genèse de l'explosion, que les caméras sont présentes pour filmer la scène d'expulsion (comme elles étaient présentes pour filmer la scène de carnaval), la vie se mélange avec l'art et tout devient baroque. En effet, chez Gabriela Cabezón Cámara, les communautés marginales résistent au système et survivent en faisant de leur vie une œuvre d'art, comme Gabi qui survit et renaît en faisant de sa peau brûlée une installation. Ainsi, après l'expulsion tragique,

> (…) los míos llamaron instalación a su campamento y performance a la vida que tuvieron que llevar ahí. Juntaban las balas de goma y se las pegaban a un maniquí que tenía un cartel que decía pueblo y sangraba con la misma elocuencia que cualquier virgen de las más expresivas en catedrales mexicanas, italianas y españolas, que no he sabido de ninguna que sangre en Suiza, y serigrafiaban remeras con las serigrafistas populares y pintaban paredes con los stencileros y cortaban la calle con un espectáculo de circo y recitaban poemas que escribían ahí mismo, abajo del techo floreado, plástico y navideño (p. 19-20).

Comme dans la *villa* El Poso, la survie de la communauté se transforme en scène baroque qui instaure un non-ordre alternatif qui carnavalise l'ordre en place. Si dans *La Virgen cabeza* c'est le corps de Cleo-travestie appuyée à sa Vierge portable trônant au centre du bidonville qui incarne la substitution allégorique de la communauté à celle de la captive, dans *Romance de la negra rubia* c'est le corps de Gabi-installation exposée à la Biennale de Venise qui allégorise une communauté baroque carnavalisant le corps national canonique. En faisant « *carnis levare* » aux œuvres et aux textes canoniques occidentaux et argentins (Bible, récit national, textes canoniques de la génération de 37), Gabriela Cabezón Cámara procède à une appropriation qui tient de l'anthropophagie culturelle et renverse les « fictions régulatrices » constitutives d'un corps national canonique (voir l'installation « Sacrificio » des martyrs argentins, p. 58-59). Elle renverse la captive allégorie de la nation ainsi que toutes les dichotomies qui s'inscrivent dans le corps national et réintègre les exclu·es dans ce corps social baroque qui instaure un ordre carnavalesque émancipateur.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Qu'il s'agisse de la littérature canonique, du récit national – les *próceres* de la nation ; Evita ; les Anglais ; le « désert », etc. – ; des mythologies antiques occidentales ou populaires argentines, ou bien de la Bible, tout discours, toute image fondatrice ou originelle passe à travers le prisme baroque de l'autrice. Gabriela Cabezón Cámara carnavalise le discours chrétien du péché, de la culpabilité, de la séparation de l'âme et du corps ; la figure divine, son pouvoir, sa toute présence et sa toute absence (*Le viste la cara a dios*) ; la figure de la Vierge Marie ou de la Vierge de Luján. Elle joue avec la Bible en faisant des références récurrentes à la Genèse et la notion de création, de commencement, de Verbe performatif. Elle fait *carnis levare* sur le Verbe de Dieu en dévoilant et libérant la chair de son pouvoir. Les dessins d'Iñaki Echeverría dans la version roman graphique, *Beya,* de la nouvelle *Le viste la cara a dios*, insistent sur ce geste de carnavalisation baroque du discours et des images chrétiennes, bibliques, en représentant Beya en vierge martyre ou en vierge en ascension entourée de pénis qui se substituent aux angelots ; il reprend des tableaux de maîtres comme *La cène* de Léonard de Vinci où Beya figure au centre, perdue au milieu des maquereaux qui ont remplacé les apôtres.

Ainsi, l'écriture se fait performance : en carnavalisant les représentations, elle en souligne l'arbitraire, en dynamite et détourne les effets. Les corps travesti·es et les corps de performeuses incarnent des transcorporalités qui résistent aux représentations canoniques et les renversent. En parodiant, travestissant, mettant en scène, les fictions régulatrices et fondatrices du corps national elles en font une scène baroque où tout est sens dessus dessous et les in-fondent, dé-règlent. Dès lors, chaque transcorporalité incarne une scène de métamorphoses au-delà des genres, qui substitue le désir à la raison comme principe d'existence. En ce sens, si le carnaval est un rite qui a lieu chaque année au moment où le cycle se renouvelle, jouant ainsi le passage, le chronotope du seuil où tout est indifférencié avant un ordre nouveau, les romans de Gabriela Cabezón Cámara peuvent s'envisager comme des romans-rites qui racontent des rites de passage – autrement dit des devenirs – et agissent sur les représentations de ce qui constitue le « réel », en intervenant sur le réel. En effet, le carnaval est selon Bakhtine le moment où la vie et la fête, acteurs et spectateurs, se confondent, comme la transcorporalité du monstre qui est à la fois monstration et transgression de soi. Cette opérativité simultanée envisage la corporalité depuis une « dynamique chiasmique » passive-active (Bernard, 1993)[810] qui dès lors ouvre à de possibles

[810] BERNARD Michel, « Sens et fiction ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels », *Nouvelles de danse*, n° 17,1993, p. 56-64. Michel Bernard est un philosophe français, spécialiste de la danse et du corps. Nous nous



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

transformations. Selon Pierre Bourdieu, le rite consiste à « agir sur le réel en agissant sur la représentation du réel » (Bourdieu, 1982 : 37)[811]. Ainsi, en envisageant les romans de l'autrice dans le contexte de révolution féministe dans lequel ils émergent et avec lequel ils dialoguent ; la littérature comme dispositif de constitution d'un « corps argentin » ou d'« argentinité » (Fanlo, 2009) ; et le travail de l'autrice qui sort du livre à la rue – le roman graphique *Beya* devient une fresque monumentale pendant la Feria del libro de Buenos Aires en 2013, plusieurs collectifs d'adolescentes en situation de rue, soutenus par *Ni Una Menos*, organisent un festival de quartier qu'elles inaugurent en rebaptisant la place Martín Fierro par le nom de l'héroïne Josefina Star Iron du roman *Las aventuras de la China Iron* – nous concevons la série de rites de passage et d'émancipation des Monstres transféminins de ses romans comme faisant partie d'un rite de passage à une autre communauté, un autre corps social possible, portés par des fictions alternatives et émancipatrices.

*Conclusion de la section*

Les transcorporalités travesties et performeuses des monstres transféminins reconfigurent le lien entre les corps des femmes, le territoire et l'écriture en renversant les dichotomies clivantes héritées de la modernité et des fictions fondatrices du corps argentin vers des devenirs baroques et carnavalesques. Le retour des exclu·es – zombi·es, fantômes, revenant·es –, le travestissement des genres et des corps – travesti·es, performeuses – renversent les représentations canoniques ouvrant des devenirs possibles. Les autrices de notre corpus renversent ainsi les fictions fondatrices dans un geste *neobarroso* et célèbrent le retour de fictions cryptées dont on perçoit les échos des fantômes, des masques et des déguisements qui dévoilent le désordre et les divisions qui bouillonnent sous les apparences chez Juana Manuela Gorriti ; ou les échos des travestissements sociaux, souvent l'œuvre des couturières ou des coiffeuses, grandes artisanes du décorum bourgeois, que le renversement de perspective chez Silvina Ocampo permet de contempler[812]. Chez nos autrices comme chez ces précurs[o]eures, la représentation est transgressée dans son processus même de *mimesis* moderne instituant un rapport binaire entre copie et original. En effet, la représentation

---

sommes inspirés de ses réflexions inscrites dans l'ouvrage *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre National de la Danse, 2001 et notamment du chapitre « De la corporéité comme "anticorps" ou de la subversion esthétique de la catégorie traditionnelle de "corps" ».

[811] BOURDIEU Pierre, « Les rites comme actes d'institution », *Actes de la recherche en sciences sociales*, *43*(1), 1982, p. 58-63.

[812] À propos des monstres précurseur·es dans la littérature d'autrices argentines, voir le chapitre 3.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

carnavalesque ou néobaroque institue de nouveaux régimes de représentation qui s'émancipent de l'original mettant à bas les idées d'origine et d'essence : le régime fantomatique (où l'imitation a perdu l'original), le régime travesti (où l'imitation excède et sape l'illusion d'origine). De cette manière, écriture et représentation sortent de leur dimension démiurgique où le Verbe est performatif et inscrit, délimite, conquiert les corps et les territoires ; elles intègrent un espace seuil entre l'illusion, l'artifice et le devenir, la chair, où les corps se font transcorporalités, le territoire se fait scène : autrement dit, elles se font monstres, représentations actives qui annoncent des possibles, représentations tournées vers le devenir et non plus l'imitation, la copie ou le respect/la crispation des origines. Si le monstre est annonce (*monere*), alors les monstres transféminins annoncent des mutations du corps des femmes, du corps social et du corp(u)s canonique vers des transcorporalités u-topiques qui s'arrachent aux délimitations de la nation, de l'organisme et de la na[rra]tion. Elles transforment l'espace littéraire comme la rue en scène de carnaval, autrement dit en espace de renversement et de transformation sociale. Dans chaque roman, dans chaque manifestation, l'espace public devient espace de représentation occupé où les corps et les chairs font retour et s'activent dans la fête, dans le collectif, dans les performances artivistes et activistes, renversant les fictions sclérosantes canoniques et jouant des fictions alternatives et émancipatrices.

### 6.3. HYBRIDES. Étendre : hybridations transgressives

Étendre. Des femmes qui deviennent animales, végétales ou humiques ; des hybrides humains transplantées, greffées ; des femmes qui s'inventent dragons, se font queer, etc. Des femmes qui accumulent des strates, qui étendent les normes et les possibles corporels.

#### *6.3.1. Transcorporalités hybrides*

L'hybride, le multiple, l'hétérogène, l'impur, jouissent d'une revalorisation dans la pensée et dans les arts contemporains au même moment où le monstre est traversé par une resignification positive et où explose la conception du corps et du sujet moderne comme entités homogènes, délimitées, unitaires et où l'on tente de repenser et de dépasser le paradigme immunitaire (voir chapitre 3). Qu'annoncent donc les transcorporalités hybrides de Gabi qui, dans *Romance de la negra rubia*, hybride son corps avec celui de son amante qui lui offre son visage ; de la *china* Iron qui se cesse de se métamorphoser, tout comme la



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

protagoniste de *Matate amor*, dans des hybridations charnelles, organiques, animales, végétales ; de Guillemette et Fernand du roman *Amor invertido* dont on échange les cœurs d'un corps à l'autre, etc. ? Que transgressent-elles ? Comment reconfigurent-elles les représentations des corps des femmes et les notions même de corps et de genre ?

Le corps « humain », dans la pensée moderne et occidentale, est une fiction d'unité, il est perçu comme un organisme total que l'on « a » (avoir un corps) et est délimité par des frontières qui le séparent en catégories (genres, sexes, races, handicapés, etc.) et le coupent des « autres » (animaux, végétaux, machines, etc.). Beaucoup de penseurs, d'artistes et d'auteu·res se sont demandé comment étendre les possibles du corps au-delà de la forclusion de l'organisme, du genre et d'une « humanité » restreinte. Remarquons d'ailleurs que les représentations hybrides des corps existent depuis l'antiquité et notamment dans les arts et l'artisanat précolombien comme signes de conceptions ouvertes et inclusives de co-présences génériques, humaines, surhumaines, animales, végétales, etc. En ce sens, les monstres féminins hybrides de notre corpus reconfigurent de manière transgressive des fictions alternatives aux représentations canoniques qui instituent une fiction unitaire de La femme. Elles se construisent au-delà des frontières fictives instituées par la na[rra]tion. Ces réflexions rejoignent les questions que Donna Haraway se posaient déjà à la fin du siècle dans son Manifeste féministe cyborg : « comment l'humanité peut-elle se représenter en dehors du grand récit humaniste ? Et qu'elle figuration inventer pour représenter une humanité féministe ? » (Haraway, 1985)[813]. Elle inventait donc la figuration cyborg pour représenter un au-delà des limites de l'universalisme masculin, un au-delà des limites de représentation illusoire d'une sujet unitaire féminin, un au-delà d'une séparation entre nature et culture, artefact et vivant, un au-delà, enfin, de toute idée d'origine ou de mythologie. Ainsi le cyborg « figure la promesse ou la potentialité d'un sujet qui échappe aux déterminismes naturels et se trouve doté de nouvelles capacités d'agir [agency] tant au plan individuel que collectif » (Gardey, 2008 : 195). Le cyborg est cet hybride ouvert aux porosités matérielles et génériques et d'espèces, ouvert à un « *becoming with* » : autrement dit, un devenir dans l'interaction avec les autres, un devenir rizhomique (Deleuze, Guatarri, 1980). Cette figuration, remettant en

[813] Dans son manifeste cyborg, la philosophe et d'abord biologiste Donna Haraway réfléchit sur l'historicité des corps et les formes possibles d'*embodiement* (incorporation) depuis le contexte de post-guerre froide (83) où les nouvelles sciences – premier bébé-éprouvette par exemple, oncomouse, etc. – et technologies – notamment de l'information mises au service du militarisme –ainsi que les mutations du capitalisme et des façons d'exploiter le vivant poussent à repenser le corps et le vivant. Elle pense une extension du vivant au-delà des corps et de leur ancrage « naturel », au-delà des sexes au travers de la figure du cyborg. Il ne s'agit pas d'un cyborg technofasciste invulnérable mais d'un cyborg féministe fluide, ouvert, poreux qui étend les possibilités d'agir et les possibles transcorporels.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

question les frontières du vivant qui crée cet autre binarisme humains/animaux, donne une place importante aux animaux en envisageant des « devenir-animal », des « humanimaux » (Derrida, 2002)[814] et génère des intersections intéressantes et puissantes en termes politiques, philosophies et esthétiques animales/*queer* dans les arts et les lettres latino-américaines (Giorgi, 2013)[815]. Le cyborg incarne donc une puissance transformatrice qui génère une dissémiNation (Bhabha, 1990) du corps comme unité fictive ; qui transgresse l'idée de corps comme organisme total et hétéronormé en l'ouvrant et en étendant les potentiels et les fonctions motrices, sexuelles par des prothèses (Preciado, 2003)[816]. Ainsi le concept d'hybridité reconfigure la notion de corps vers ce que nous appellerons « corporalité » ou « transcorporalités » afin de mettre l'accent sur sa dimension mouvante, plurielle et mutante. Les monstres hybrides de notre corpus sont en ce sens des fictions transcorporelles qui étendent la conception de « corps » et encore celle de « corps féminin » vers des au-delà du genre, vers un domaine de l'impensable et du hors-champ, figurant et annonçant des transcorporalités « qui viennent ». Les monstres hybrides opèrent à la fois par le mouvement et par le « croisement » ou la rencontre avec d'« autres » corporalités, matières, subjectivités, etc. Ces corporalités qui se rencontrent « deviennent avec » et se reconfigurent en même temps qu'elles reconfigurent cette altérité avec laquelle, dans un processus de différ*a*nce, elles deviennent alt*a*rité appelée à muter infiniment[817]. Nous voyons donc à quel point les hybrides incarnent une puissance de transgression et de mutation de la conception canonique du corps et du corps national unitaires, homogènes et clos. La reconfiguration que l'hybridité génère nous permet de dépasser la question problématique, le piège, du « corps féminin » qui suppose une possible unité du sujet « femme » consolidant la dichotomie des genres et des sexes. En effet, les transcorporalités hybrides, à l'image des communautés féministes qui se réunissent dans les manifestations et assemblées *Ni Una Menos* ou pour la légalisation de l'avortement, incarnent des extensions possibles de devenirs femmes ou de devenirs de femmes. Ainsi chez Gabriela Cabezón Cámara, la rencontre entre Cleo, travestie *villera*, et Quïty, journaliste bobo, dans *La Virgen Cabeza* reconfigure les sexualités qui dépassent les catégories hétérosexualité/homosexualité ; reconfigure les genres en brouillant la paire

[814] DERRIDA Jacques, MALLET Marie-Louise, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006 (1re éd. : 2002).
[815] GIORGI Gabriel, « La lección animal: pedagogías queer », *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 2013.
[816] Paul Preciado théorise le concept de « prothèse » dans sa déconstruction et son entreprise de décentrement de l'ordre hétéronormé dans toute son œuvre. Voir aussi : PRECIADO, HALBERSTAM, BOURCIER, « Retóricas del género. Políticas de identidad, performance, performatividad y prótesis », *Grupos de lectura y discusión*, 2003, p 1-7, consulté le 14 mars 2019.
[817] À propos des concepts de « différance » et d'« altarité », voir le chapitre 3 (de Toro et Derrida).



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

mère/père de la famille nucléaire ; reconfigure les déterminismes de classe en mettant à bas la séparation fixe entre classe populaire/classe moyenne/classe élevée. La rencontre entre Quïty et Cleo génère des devenirs hybrides qui étendent toutes les catégories vers des possibles indéfinissables et inédits. Il en va de même dans *Romance de la negra rubia*, dans la rencontre entre Gabi, la martyre « *negra* » d'une communauté d'artistes *okupas*, et Helena, suissesse blonde millionnaire collectionneuse d'art contemporain. Gabi étend ses possibilités corporelles, sexuelles, « raciales » et de classe dans le chemin de son devenir transcorporel : sa peau brûlée lors de l'immolation devient le mythe fondateur de la communauté d'artistes, puis une installation à la Biennale de Venise, puis une nouvelle installation après la transplantation du visage de son amante Helena qui lui lègue sa peau avant de mourir. La transcorporalité hybride performe toutes les catégories en les annulant et en étendant les possibles à la manière des *Self-hybridations* de l'artiste contemporaine Orlan qui hybride son visage en superposant genres, esthétiques, techniques, portraits d'elle-même, de masques olmèques, aztèques, de visages asiatiques, africains, amérindiens, etc[818]. En reprenant le « je est un autre » rimbaldien, comme un écho à notre « je est un monstre », l'artiste française déclare « Je ne suis pas, je Somme(s) », célébrant ainsi la multiplicité, la mutabilité et l'hybridité des corporalités et des subjectivités. Entendons là un autre écho : celui de l'artiste performeuse argentine Susy Shock qui revendique son « *derecho a ser un monstruo* » qui pourrait être le cri d'affirmation de chaque monstre féminin de notre corpus. Le visage transplanté de la *negra* désormais *rubia* dans le roman de Gabriela Cabezón Cámara prolonge ces visages hybrides d'Orlan qui elle-même possède des implants d'os de bœuf dans la mâchoire, ainsi que celui d'Antonin Artaud qui, dans un texte intitulé « le visage humain » écrivait en commentant ses dessins « J'ai fait venir parfois, à côté des têtes humaines, des objets, des arbres ou des animaux parce que je ne suis pas encore sûr des limites auxquelles le corps du moi humain peut s'arrêter »[819] :

> Pero lo mejor de todo fue que me heredó su cara. Ella se estaba muriendo y quería trascender: decía que no había hecho más que juntar guita en pala y comprar arte que no hacía. Ahora quería ser artista, quería posteridad y se le ocurrió montar su carita tirolesa sobre mis huesos de negra

[818] L'œuvre de Gabriela CABEZÓN CÁMARA a beaucoup de points de convergences avec celle de l'artiste contemporaine Orlan. En effet, cette dernière exerce ce qu'elle nomme un « art charnel » depuis son propre corps qui devient une matière de performance esthétique et politique du corps canonique (occidental-chrétien-capitaliste-patriarcal). Son travail sur les hybridations de son visage prolonge ses recherches sur des formes contemporaines du baroque.

[819] Texte du catalogue de l'exposition Portraits et dessins par Antonin ARTAUD, Galerie Pierre, 4-20 juillet 1947, *L'Éphémère* n° 13, 1970 ; repris dans le catalogue de l'exposition Antonin Artaud, dessins (30 juin-11 octobre 1987), Éditions du Centre Georges Pompidou, 1987, p. 48.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

> […]. La quise a Elena y algo de ella vive en mí. No hablo del lugar común, uno lleva tanto muerto adentro del corazón: lo que vive en mí de ella lo llevo puesto en la cara. Y me veo en el espejo, con marco al dorado de oro, que me regaló ella misma, el que tenía en su boudoir. Nos vemos, debería decir. Cada atardecer me siento u tomo tinto conmigo y también con mi Elenita (p. 38-39).
>
> Y se abrió la primera fisura de la grieta que nos juntó como siamesas la que me hizo a mí ser yo y mirarla a ella cada vez que me cruzo en un espejo y cada tarde cuando escribo como si hablara con Elena en su boudoir: escribo viéndonos. Escribo con ella para ella y así acabamos las dos en esa obra (p. 54-55).

La « negra rubia » est l'œuvre dans l'œuvre : l'œuvre-transcorporalité hybride qui donne son nom au roman éminemment baroque. Auto-figuration ou auto-naissance – la protagoniste s'appelle Gabi et le roman est dédié aux deux parents de l'autrice – *Romance de la negra rubia* est un récit de la célébration du devenir hybride, rite initiatique qui se soustrait à l'essentialisme biologique, au déterminisme social ou familial[820].

Si le devenir hybride résiste dans un premier temps chez Violeta dans *La Piel dura* de Fernanda García Lao, petit à petit cette dernière ne perçoit plus sa main transplantée comme discontinuité. L'hybridation prend la direction dans un premier temps d'une communauté de destin entre la main et Violeta (conservant encore la dualité). En effet, Violeta enquête sur le passé de sa nouvelle main et en arrive à la conclusion qu'il s'agit de la main d'une certaine Maureen Moris qui aurait eu une relation avec le directeur abject de la telenovela dans laquelle elle travaille par dépit et que cette dernière se serait donné la mort en apprenant que Vitale la trompait avec sa propre mère. Violeta entreprend la mission burlesque de venger sa main. Pour créer de la continuité dans son propre corps, elle doit sortir du passé et de sa fiction de vengeance autrement dit de sa dette envers cette main. Ainsi la main transplantée donne un nouveau sens à sa vie et elle ne la voit plus comme une « intrus » (Nancy, 2006) mais comme un principe vital, une direction commune qui lui permet de survivre et de renaître : « *Esta fibra nerviosa y feliz, esta mano que saluda sin permiso y toca todo, está increíblemente viva* […]. *Se salvó de la muerte conmigo* […]. *Es una sobreviviente. Somos perfectas juntas, nos ha unido la desgracia.* […]. *Me imagino que si sigue así, podría ser inmortal y pasar de un cuerpo a otro burlando el tiempo. Una mano eterna atravesando la historia de la humanidad. Cuando muera, la voy a donar* » (p. 86), « *Soy el invento de mi mano* » (p. 92), « *Será mi brújula en la oscuridad. Voy a dejarme guiar por esta fulgurante desconocida* » (p. 98). Au-delà d'une simple communauté de destins, le transplant vise une

[820] En ce sens, le roman s'apparente, dans sa visée et son esthétique baroque à l'œuvre d'ORLAN « Orlan accouche d'elle m'aime » car chez Gabriela CABEZÓN CÁMARA, c'est aussi l'hybridation via l'amour qui célèbre la naissance de la *negra rubia*.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

fusion charnelle, une reconnaissance et une acceptation du fragment comme « propre » au-delà de son altérité. Cela rejoint le questionnement de Jean-Luc Nancy qui s'interroge depuis sa propre transplantation de cœur sur les limites du propre et de l'impropre du corps, de ce qui est « sien » et « autre » et donc sur la validité de telles catégories : propre/impropre – propriété/altérité – soi/autre. Pour Jean-Luc Nancy, il s'agit d'une question de représentation : l'hybridation – et dans ce cas la transplantation – transgresse de nouveau le processus de représentation qui s'entend depuis le rapport d'équivalence entre original et copie. En effet, il s'agit là d'un régime de représentation où la représentation de la rencontre de deux supposés originaux ne génère pas une copie qui serait la somme de ces deux originaux distincts mais une autre forme qui remet en question l'idée même d'originaux. La connexion, l'hybridation, génèrent donc une remise en cause de l'original ou du propre qui ouvre une extension de la représentation des termes connectés ou hybridés.

> Primero el trasplante se presenta como una *restitutio ad integrum:* se halló un corazón que late. Desde este punto de vista, toda la simbología dudosa del don del otro, de una complicidad o de una intimidad secreta, fantasmal, entre el otro y yo, se desmorona rápidamente; parece, además, que su uso, aún difundido cuando me realizaron el transplante, desaparece poco a poco de las conciencias de los transplantados: hay ya una historia de las representaciones del transplante. Se puso mucho el acento en una solidaridad, casi en una fraternidad entre los "donantes" y los receptores, con el objetivo de incitar a la donación de órganos. Y no hay dudas de que ese don se ha convertido en una obligación elemental de la humanidad (en los dos sentidos del término), ni que instituye entre todos nosotros, sin otro límite que las incompatibilidades de los grupos sanguíneos (sin límites sexuales o étnicos: mi corazón puede ser el corazón de una mujer negra), la posibilidad de una red en la que la vida/muerte está compartida, en la que la vida se conecta con la muerte, en la que lo incomunicable comunica (Nancy, 2006 : 135).

Dans le roman de Fernanda García Lao, Violeta réalise la fusion avec son transplant en se rendant compte de l'incohérence et de l'irréalité sur lesquelles se base son désir de venger sa main-Maureen. En effet, après avoir tué Vitale dans un théâtre – lieu baroque des illusions et des artifices –, elle visite le caveau de Maureen et remarque qu'elle a encore ses deux mains. Elle prend conscience de l'incohérence de son propre récit et de cette « identité » supposée avec Maureen. La représentation de sa main comme propriété d'un autre corps impropre au sien se détruit, et en détruisant ce lien imaginaire-représenté avec Maureen, lui permet de renaître dans ce cimetière où Thanatos rencontre Eros. En effet, Violeta rencontre Mario, le gardien du cimetière qui est l'un des transplantés de son groupe de parole, avec qui elle reprend vie à travers la jouissance. Violeta naît à elle-même – ou à « elle m'aime » pour



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

reprendre les mots d'Orlan[821] – dans un acte de fusion charnelle et de désir qui dépasse les dichotomies entre propre/impropre, extérieur/intérieur, vie/mort, je/autre et reconfigure une transcorporalité inédite.

Le devenir hybride va donc à contre-courant du paradigme immunologique du corps qui rejette et exclue la différence et l'altérité en ce qu'il les réincorpore dans une dynamique d'extensions et d'inventions transcorporelles. De cette manière, les autrices de notre corpus inventent des corporalités de femmes qui défient la fiction unitaire de La Femme, du Corps et du Corps National. Elles étendent les possibles au-delà des dichotomies du propre et de l'impropre, de genre, au-delà des catégorisations de race, de classe, d'espèces, pour inventer des corporalités infinies et multiples comme leurs précurs[o]eurs Juana Manuela Gorriti et ses métamorphoses et fusions orphiques entre les humains, les sensations et la nature[822] ; Silvina Ocampo et ses animalisations et explosions corporelles grotesques ; ou bien Angélica Gorodisher et ses anamorphoses. Ainsi, elles nous amènent à réfléchir non seulement sur la notion de corps mais aussi sur la notion d'« humain » et du « vivant ». En effet, l'hybridité, dans notre corpus, va au-delà du croisement des corps des personnages entre eux : les personnages s'hybrident aussi avec des animaux, des plantes, avec la nature. Là où le monstrueux, dans le paradigme immunologique et moderne est envisagé comme étant l'opposé de l'« humain », autrement dit, de l'« inhumain », il semblerait que les monstres de notre corpus, de nouveau, viennent défier cette frontière humain/inhumain en la dépassant vers une extension de l'humain au reste du vivant à travers la création de corporalités hybrides dont la porosité rappelle les modèles de corps grotesques et cosmiques que nous avions abordés en amont pour parler des corps maternels[823]. En effet, les autrices inventent des devenirs-végétaux, des devenirs-animaux, des devenirs-nature ou même des devenirs-humains de la nature : Amelia dans *Vagabundas* invente « *Médano Manuel* » en érotisant la dune mouvante et sauvage qui menace d'ensevelir l'hôtel car « *a pesar de la difícil relación con el médano, Amelia se sentía atraída por su espíritu indomable. Muchas veces soñó con él, en coincidencia con posturas eróticas y susurros orgásmicos. También comenzó a percibir que cuando Escobar regresaba, el arenoso parecía un amante despechado* (p. 34). Ariana Harwicz érotise et humanise à son tour la nature qui entoure la protagoniste de *Matate amor* :

[821] Voir la performance d'ORLAN : « Orlan accouche d'elle m'aime » (1964).
[822] À ce propos, voir les hybridations chez Juana Manuela Gorriti et notamment la nouvelle « La quena », au chapitre 3.
[823] Voir au chapitre 4, dans la section sur les maternités subversives, la référence au « corps grotesque » envisagé par Mikhaïl BAKHTINE comme corporalités ouverte et poreuse à laquelle nous avons fait référence pour traiter des corporalités multiples, ouvertes et changeantes des figures maternelles dans notre corpus.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

lorsqu'elle s'enfuit dans la forêt, en se déterritorialisant, elle devient-forêt, autrement dit, elle devient sauvage, animale, plante. Elle épouse la texture de l'herbe et de la terre en s'y dissimulant. Et cette fusion humique n'est pas un retour aux origines ni un camouflage mimétique mais un authentique devenir-terre ou devenir-plante[824], autrement dit une « zone de co-création provisoire dans laquelle les parties et leurs fonctions propres sont elles-mêmes abolies et augmentées » (Houle, 2012 : 186). En ce sens, l'hybride entendu comme le monstre stérile dont on exhibe et classifie l'anormalité et qui menace la reproduction de l'espèce humaine dans la vision moderne, devient ce monstre tel que nous l'entendons : une figuration éminemment fertile qui incarne et annonce une extension des devenirs possibles. Le devenir implique donc toujours une interaction – il s'agit, dans les mots de Deleuze d'une « déterritorialisation partagée » – et c'est en cela que le devenir hybride est une politique et une poétique de la relation (Glissant, 1990)[825] qui célèbre l'hétérogénéité, la différence et l'altérité. Ainsi, le cerf que la protagoniste de *Matate amor* espère rencontrer chaque fois qu'elle s'enfuit dans la forêt devient « *mi hombre. El hombre que sabe mirar con una tristeza infinita* » (p. 52). Le regard du cerf met la protagoniste « à nu » : « *camino esquivando ortigas y bajo al bosque. A cierta hora aparece un ciervo que se me queda mirando de una manera brutal como no me miró nadie nunca. Quisiera abrazarlo si fuera posible* » (p. 14). Ainsi devient-elle « l'animal que donc je suis » (Derrida, 2006)[826] qui nous interroge sur la frontière fictive, celle qui s'établit avec le logos qui sépare l'animal de l'humain. Dans ce croisement de devenirs où cette femme devient biche ou cerf en regardant le cerf mettant à nu son animalité et son désir et inversement (le cerf devient homme et amant), chacun devient l'autre réciproquement. Le devenir hybride, parce qu'il implique une rencontre, est toujours devenirs (au pluriel). Comme l'axolotl de Cortázar, le cheval Azabache et Aurélia dans la nouvelle de Silvina Ocampo, ou la guêpe et l'orchidée de Deleuze et Guattari, la femme et le cerf deviennent l'un et l'autre réciproquement : il y a un devenir-animal de la femme et un devenir-humain du cerf. Dans ce double devenir hybride mu par le désir et la projection

[824] « Deleuze nous amène à l'idée que les éléments des différents individus que nous composons peuvent être non-humains en nous. Quelle part sommes-nous capables de prendre du loup, de la rivière, de la pierre dans la rivière ? » (Arne NÆSS, cité par R. HURLEY dans la préface à *Gilles Deleuze, Spinoza : Practical Philosophy*, San Francisco, City Lights Books, 1998). « Le devenir-plante nous permet de penser des relations comme des alliances transitoires plutôt que des stratégies. Il fait également de l'accomplissement de l'identité et de l'intimité une réalisation radicalement collective, traversant les facultés, les corps, les phylums et même la coupure à laquelle nous croyons tellement, celle entre l'organique et le non organique. Le devenir-plante ré-imagine la Vie radicalement non pas comme l'accomplissement d'une suite d'étapes organiques mais comme ce qui advient seulement par la vertu d'une incroyable puissance de connectivité » *in* HOULE Karen L.F, « Devenir-plante », *Chimères*, vol. 76, n° 1, 2012, p. 183-194.

[825] Expression empruntée à l'écrivain Edouard GLISSANT, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.

[826] DERRIDA Jacques, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

érotique de la protagoniste, se joue l'extension des corporalités proprement humaines ou animales au-delà de la frontière établie entre les espèces. Ariana Harwicz comme Fernanda García Lao inventent donc une « poétique de la relation » générant, de façon rhizomique, des hybrides qui dépassent les frontières entre les espèces étendant ainsi non seulement le domaine des normes mais aussi le domaine du vivant. En ce sens, le devenir-animal de la protagoniste d'Ariana Hariwcz rejoint l'opérativité et les enjeux philosophiques et politiques des devenirs-*queer* des personnages de Gabriela Cabezón Cámara, tous deux constituant des transformations récurrentes dans la littérature latino-américaine et notamment argentine (Giorgi, 2013)[827] :

> Una de las hipótesis para leer estos cruces entre "animal" y "queer" en la cultura (cruces que, como veremos inmediatamente, son sistemáticos a la vez que heterogéneos) dice que el animal no naturaliza, sino que politiza; el animal no remite a un universo pretecnológico, presocial, a una naturaleza originaria, sino que, al contrario, es un signo político que pone en entredicho las evidencias de lo humano, haciendo de los cuerpos una realidad en disputa, y poniendo el sexo, la reproducción, el cuerpo genérico y la definición misma de "especie" en el centro de la imaginación de lo político. Ilumina justamente esta puesta en experimentación y en variación del cuerpo, de un cuerpo siempre ya marcado por la norma sexual y genérica y marca un itinerario central en cierta imaginación de la cultura latinoamericana: hace de los cuerpos un campo de ejercicios o de experimentos en los que se juega la norma de lo humano y el estatuto político de lo viviente; traza así una "alianza biopolítica" contra la legibilidad normativa de lo humano, contra sus pedagogías culturales, contra sus ontologías políticas; se trata de pensar cómo leer esa alianza de modo que no constituya una sumatoria de "diferencias" ("animal", "gay", "trans") sino que, al contrario, ilumine epistemologías y políticas alternativas de lo viviente en las que lo que está en juego es una reinvención de lo común entre los cuerpos. Esa posibilidad es, creo, la que se abre desde estos cuerpos sexualizados y politizados que la cultura escenifica alrededor del animal: un campo de saberes alternativos sobre el cuerpo, y una política de lo común. (Giorgi, 2013 : p. 4-5)

À ce titre, le roman *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin donne à voir une communauté de contaminé·es constituée par les êtres « *inermes* » (Cavarero, 2009)[828] qui partagent une territorialité excluante (terres de cultures de soja) au-delà des frontières humaines, sociales, de classe. En effet, la mort et la contamination guettent autant l'habitant de Buenos Aires (Amanda et sa fille) et que ceux de la périphérie (Carla et David), autant le cheval, l'oiseau que l'être humain. « L'abject nous confronte, d'une part, à ces états fragiles où l'homme erre dans les territoires de l'animal » (Kristeva, 1980 : 20) : l'animal et l'être humain partagent donc cette territorialité excluante et vont vers le même destin en subissant

[827] GIORGI Gabriel, «La lección animal: pedagogías queer», *Boletín*/17, Centro de Teoría y Crítica Literaria, 2013.
[828] CAVARERO Adriana, *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona: Anthropos/UAM-Iztapalapa, 2009.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

de la même façon les effets de la contamination. Carla, la mère de David, décrit de manière spéculaire la contamination du cheval et de David : « *El padrillo tenía los párpados tan hinchados que no se le veían los ojos. Tenía los labios, los agujeros de la nariz, toda la boca tan hinchada que parecía otro animal, una monstruosidad (...) lo que sea que hubiera tomado el caballo lo había tomado también mi David, y si el caballo se estaba muriendo no había chances para él* » (p.21). David ayant fait l'expérience d'une transmigration de son âme vers un autre corps dans la maison verte de la sorcière, il est alors celui qui occupe un espace liminaire et médiateur entre les êtres et les états (de la vie à la mort, d'un corps à un autre, de la subalternité au protagonisme, du réel au surnaturel, de l'expérience à la connaissance, de l'ignorance à la compréhension, des symptômes à la sublimation) : « *Apareció un pato. Caminaba de forma extraña (...) como si estuviera agotado. Se miraron, te lo juro, David y el pato se miraron por unos segundos. Y el pato dio dos pasos más, cruzando una pata por delante de la otra, como si estuviera borracho, o no pudiera controlar su cuerpo, y cuando intentó el siguiente paso se desplomó sobre la tierra, completamente muerto* » (p.71), « *Tu madre dice que (...) solo cuando el perro terminó desplomándose como vio desplomarse a los patos, solo entonces saliste de la casa, arrastraste al perro hasta el jardín trasero, y lo enterraste* » (p. 76). C'est donc David qui rassemble et sublime la communauté des abjectés au-delà de toutes les frontières en les faisant passer – transmigrer – d'un état à un autre. Il pousse les canards, les chiens, les chevaux vers leur tombe et, à la fin du roman, il pousse Amanda « *Ahora voy a empujarte. Yo empujo a los patos, empujo al perro del señor Geser, a los caballos* » (p. 115) / « *Te estoy empujando hacia adelante, ¿ves?* » (p. 117) à s'inscrire dans la communauté hybride des contaminés.

L'hybride permet d'envisager un au-delà de la frontière entre le propre et l'impropre qui délimite fictivement la communauté immunologique de la nation moderne. Le commun n'est plus l'équivalent du « propre » qui fonderait une communauté homogène, mais l'« entre » les choses et les êtres qui annonce de possibles interactions et de ce fait, une communauté possible. Si la nation argentine s'est fondée autour de la fiction de la captive entre civilisation et barbarie – paradigme immunologique par excellence –, le devenir hybride des monstres transféminins de la Nueva Narrativa Argentina est peut-être la voie tracée par les autrices pour répondre à la question que se posait Donna Haraway : « comment les femmes peuvent-elles se représenter en-dehors des grands récits ? » et comment, en se représentant en-dehors de ceux-là, elle peuvent faire advenir des devenirs possibles de corporalités et de communautés.

Les hybrides de notre corpus incarnent et annoncent des mutations simultanées dans la représentation des corps et dans la représentation du corps social car elles subvertissent le paradigme immunologique. En transformant le régime de représentation mimétique en régime de représentation hybride qui dépasse la relation verticale et déterministe entre l'original et la copie où 1 = 1 vers une poétique de la relation qui envisage des devenirs inattendus à « n-1 » (comme dirait Gilles Deleuze) et sape l'idée d'original en en dévoilant le caractère fictif lui-même pris dans un devenir, les autrices inventent un régime de représentation où les corps des femmes sortent de leur déterminisme de captive : « le processus d'hybridité culturelle donne naissance à quelque chose de différent, quelque chose de neuf, que l'on ne peut reconnaître, un nouveau terrain de négociation du sens et de la représentation » (Bhabha, 2006 : 100)[829]. Si l'Argentine est une narration, ces hybrides de la Nueva Narrativa Argentina qui se substituent à la captive de la na[rra]tion subvertissent la représentation des femmes comme fiction unitaire et réificatrice en sujet de leurs propres devenirs possibles[830] et transgressent le mimétisme allégorique entre le corps des femmes et le corps social envisagé dans la figure de la captive entre civilisation et barbarie en devenir hybride qui dissémine la nation et tend à une reconfiguration du corps social/de la communauté en « tiers-espace » (Bhabha, 2006)[831] qui fait écho aux mutations actuelles en Argentine impulsées par les femmes au sein du mouvement féministe[832].

Les passages du paradigme corporel du un au multiple, et du paradigme mimétique de la représentation de la copie à l'original à celui de représentation active d'un devenir possible, font de l'hybridité une voie d'émancipation des forclusions de l'unité qui est autant une émancipation perceptive qu'une praxis. En effet, dans *Le viste la cara a dios*, Gabriela Cabezón Cámara met en scène le devenir-plante rêvé de Beya captive dans le bordel. Le devenir-plante devient une voie de résistance dans le seul espace qui lui reste : le songe (voir chapitre 4).

---

[829] Homi BHABHA évoque le processus de l'hybridité en lien avec sa conception de la traduction anti-essentialiste : « La notion d'hybridité découle de ces descriptions de la généalogie de la différence et de l'idée de traduction, parce que si l'on considère, comme je le disais, que l'acte de traduction culturelle (à la fois comme représentation et comme reproduction) contredit l'essentialisme d'une culture originale ou originaire donnée et antécédente, il devient clair que toutes les formes de culture sont prises dans un processus incessant d'hybridation. » (Bhabha, 2006 : 99).

[830] Les hybrides sont les femmes, sujets de leurs représentations, dans la lignée des figurations comme les Cyborgs d'HARAWAY ou les Mestizas d'ANZALDÚA.

[831] BHABHA Homi et RUTHERFORD Jonathan, « Le tiers-espace », *Multitudes*, 2006, n° 3, p. 95-107.

[832] Voir chapitre 9.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

> Vos también te volvés medio transformer, ay, Beya: estás verde, te creés un cactus, te delirás aloe vera, te guardás la savia de odio en tu carne tumefacta, sentís crecer las espinas que alejarán a los dientes de los chacales cagados de esas arenas del orto, le das tus hojas al sol que te abrasa como el fuego a los injustos en el juicio del Señor y te aferrás con los pies como raíces de planta de médano en el Sahara en un esfuerzo botánico, de voluntad vegetal que no mide viento ni ingravidez del suelo porque cayó donde pudo y la caída en la tierra es un hecho irreversible en la vida vegetal (p. 11).

La transformation hybride est ici l'auto-représentation mentale d'un devenir-plante pour résister aux limites de la condition physique et spatiale dans laquelle Beya est captive. Le songe est une extension de l'espace dans lequel elle peut étendre son propre corps et ce devenir transcorporel est une voie de résistance et d'émancipation possible où l'espace et le corps entretiennent un lien réciproque mu par le désir ou l'instinct de survie. En ce sens, la chair passive, réifiée, marquée de la Captive devient chair sensible, sensuelle et active qui devient infiniment et réciproquement avec son environnement. C'est cette utopie sensuelle qui écrit et annonce de nouvelles corporalités et de nouvelles spatialités hybrides et émancipées que raconte Gabriela Cabezón Cámara dans *Las aventuras de la China Iron* :

> No sabe Kutral-Có de qué color ser, está viva, la laguna es un animal, mirá Estreya la hermana laguna indecisa, llamaba a mi perrito, mirá Kaukalitrán cómo tiene metido el sol mi Estrya, mirá Liz qué hermosa puma es Kaukalitrán, mirá cómo corro sobre mis patas de ñandú, mirá cómo no me alcanza nadie, Rosa, ni vos con los rayos de tus potros, mirá puma cómo te corro, Kauka, vení, me quiero bañar. Me saqué la ropa y me dejé llevar por Kauka que conocía el barro de su laguna, la Kutral-Có de la fiesta de todos los años, pero no sentí barro; supe que estaba pisando la lengua de ese animal que hasta entonces no había sabido animal, tiene fondo y borde de lengua la laguna y el agua es su cuerpo y su cuerpo está lleno de piedras y plantas y peces y pedazos de arboles y nosotras cuando nos metimos con Kauka en su cuerpo nos tornamos peces, me puse planteada y larga y fina como un surubí y como un surubí me creció la barba y me la peiné contra el cuerpo de Kauka, que se había hecho chato y ancho y plomizo como el del pacú y le lamí su vientre dorado de pacú (p. 153).

L'autrice invente une *china* – ancienne captive – libérée qui étend tous les possibles de son corps en s'hybridant avec les êtres qu'elle rencontre et les espaces qu'elle arpente. Cette réécriture émancipatrice de la figure fondatrice, allégorie de la nation, génère donc une reconfiguration émancipatrice de la nation comme territoire et communauté.

### *6.3.2. Le tiers-espace ou la communauté hybride*

L'hybridation génère du mouvement, de la porosité, des échanges. Les corps (individuels et collectifs) s'émancipent de leurs limites comme le corps paradigmatique de María Bernabé, dans *Muerta de hambre* de Fernanda García Lao. Au travers des



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

transcorporalités hybrides, les autrices de notre corpus reconfigurent le lien entre la narration, le corps des femmes et l'espace. Le corps des femmes s'arrache à la condition qui le fait surface d'inscription où s'écrivent les frontières entre le propre et l'impropre, la civilisation et la barbarie, la nation et le désert et donc les limites d'une nation homogène, pour s'étendre à une praxis de la relation, de la rencontre, de l'hybridité qui génère des devenirs hybrides, multiples, hétérogènes. Les monstres transféminins de notre corpus sont des corporalités éminemment relationnelles qui s'envisagent dans les interactions et les devenirs qui en surviennent. Ainsi, la notion de mouvement est essentielle dans le devenir hybrides des personnages et de ce fait dans la notion d'espace. Les corps n'entretiennent pas un lien de subordination ou de déterminisme avec l'espace – l'espace inscrit sur le corps – mais écrivent de nouvelles territorialités depuis leurs corps et « les alliances » entre les corps (Butler, 2012)[833] : ils « font » l'espace en y apparaissant et en se rencontrant : c'est là la puissance de reconfiguration spatiale des hybrides qui génèrent des tiers-espace : « L'hybridité est […] le "tiers-espace" qui rend possible l'émergence d'autres positions. Ce tiers-espace vient perturber les histoires qui le constituent et établit de nouvelles structures d'autorité, de nouvelles initiatives politiques, qui échappent au sens commun » (Bhabha, 2006 : 99). Si l'interstice, les confins, la marge, sont les territoires où la modernité a voulu exclure les monstres et où le système capitaliste exclu les « corps qui ne comptent pas », dans la Nueva Narrativa Argentina ces spatialités « entre » ou « interstitielles » ne sont plus des espaces qui séparent, ségrèguent ou excluent (des frontières) mais des « tiers-espaces » ou espaces de créativité et de subversion. À ce titre, Gabriela Cabezón Cámara est une véritable architecte de tiers-espaces. En effet, chaque roman débute avec une déterritorialisation du personnage principal : Quïty, personnage de *La virgen Cabeza*, du quartier central bobo chic de Palermo à *la villa miseria* « El Poso » ; Gabi, protagoniste de *Romance de la negra rubia*, qui veut s'intégrer à une communauté *okupas* d'artistes avant-gardistes ; *Beya* déplacée violemment de sa vie de jeune fille normale au monde sous-terrain et occulte des réseaux de traite de femmes ; la China Iron de son *pueblerio* à l'aventure dans le « désert ». Le point de départ du devenir de chaque personnage féminin est l'entre-deux vécu comme antagonisme social, politique ou physique : entre l'homme et la femme, entre les forces de l'ordre de l'État et les *okupas*, les *villeros*, entre le marché et le corps, entre le discours et la mémoire officiels/médiatiques et la réalité. Il y a, dans les *incipits*, la mise en scène d'une dichotomie

[833] BUTLER Judith, « Cuerpos en alianza y la política de la calle », Revista *Trasversales*, número 26, junio 2012 ; [http://www.trasversales.net/t26jb.htm].



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

qui génère des affrontements et des rencontres violentes entre une certaine image de la barbarie et une certaine image de ce qui pourrait être nommé « civilisation » : Quïty, en pénétrant dans la *villa miseria*, est témoin du viol et de la torture d'une jeune fille par des policiers ; Gabi pendant la soirée au squat d'artistes est témoin de la violence policière et des forces armées lors de l'expulsion ; enfin Beya passe du quotidien de son quartier aux bas-fonds violents des maquereaux. L'autrice cite parmi ses inspirations les trois auteurs fondateurs de la littérature argentine – Echeverría, Sarmiento et Hernández – ainsi que d'autres auteurs d'une tradition plus subversive, le *neobarroso* – Perlongher, Lamborghini. À sa manière, et dans la lignée de ces deux derniers auteurs cités, elle renverse la dichotomie fondatrice où la barbarie est l'apanage des médias et de l'État via la police, les forces armées et la justice corrompue. Ainsi, les lieux-frontières (le bidonville, le squat et le lupanar clandestin), deviennent, chez Gabriela Cabezón Cámara, des « tiers-espaces » : la frontière est reconfigurée en « entre créatif » (Simon, 1999) autrement dit une « zone de subversion du pouvoir colonial et […] zone de contestation, de négociation et d'échange ; des "lieux de création culturelle exprimant le caractère inachevé et transitoire des identités" » (Simon, 1999 : 40).

Ainsi, dans *La Virgen Cabeza*, la *villa miseria* constitue un « tiers-espace » exemplaire. Le bidonville est à la fois une zone de subversion du pouvoir, une zone de contestation et un zone de négociation où, de façon rhizomique, les personnages et leurs espaces évoluent et se reconfigurent simultanément et réciproquement générant de nouvelles alliances hybrides, de nouvelles communautés possibles. En effet, la *villa miseria* El Poso est le lieu d'un *empowerment,* d'une subversion du pouvoir : d'espace stérile, il devient productif ; d'enfer boueux il se convertit en nouvel Eden, impulsé par Cleo qui, sous les ordres de la vierge, transforme ce « trou » en communauté piscicole. Il s'agit de voler les carpes des bassins de la ville pour les élever dans la *villa miseria* et, de cette façon, atteindre une autonomie alimentaire, dans un geste qui peut rappeler l'anthropophagie culturelle d'Andrade. En effet, les marginaux, dans un processus de cannibalisation, volent, s'approprient et se nourrissent avec les carpes du centre-ville, rejouant les fondations cannibales de Buenos Aires et les rites eucharistiques autour du Christ-poisson. Le corps social d'El Poso est un corps grotesque[834] : un corps collectif cosmique où tout se mélange (faune, humanité, aliments, boissons, éléments) et se recycle. La narratrice Quïty décrit les

[834] Revoir la définition du corps grotesque chez Mikhaïl BAKHTINE au chapitre 4 : un corps ouvert, poreux, cosmique, mêlé au monde, aux matières, « compris comme le bas absolu », *op. cit.*, p. 35-36.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

fêtes au sein de la *villa miseria* comme des communions collectives où se mélangent et se recyclent tous les « restes », le refoulé, le marginal, les déchets de la société néolibérale. En cela, ce corps social nous ramène à l'image du corps anthropophage du manifeste éponyme d'Andrade ou du *Manifiesto del hambre* de Glauber Rocha[835] : un corps qui se nourrit des déchets de l'oppresseur afin de prendre et s'approprier ses forces pour résister et lutter.

> Éramos una villa ecológica, reciclábamos casi todo, hasta la misma mierda que se comían las ratas reales, las fiesteras after hour, las coprófagas. La cadena empezaba por nosotros o por lo menos eso creíamos: tomábamos, comíamos y cogíamos más o menos como cualquiera, tan vez un poco más, como todo el mundo cuando sospecha que se acaba el mundo, seguramente más que cualquiera, nos desbordábamos, no podíamos contenernos, no era el alcohol porque bailábamos tanto que se nos evaporaba en sudores, en frenesí rítmicos, en ardores que exorcizaban hasta demonios y no estoy metaforizando (p. 107).
> Todo era morder, masticar, tragar: se escuchaban los crujidos, degluciones y quebraduras con que el mundo se come al mundo (p. 109).

À l'image de l'espace qu'elle orchestre, la sainte travestie Cleopatra est une personnage hybride qui incarne une singularité produite de la conjonction de plusieurs éléments hétérogènes : elle est travestie, s'institue Sainte, se rebaptise Cleopatra, parle un mélange d'espagnol médiéval et de *lunfardo*, etc. Ainsi Gabriela Cabezón Cámara substitue cette icône hybride de Cleopatra à la figure allégorique de la captive dans un geste de dissémiNation (Bhabha, 1990) qui fait advenir, dans le « tiers-espace » de la *villa miseria,* une « culture transactionnelle » (Simon, 1999) inédite qui in-fonde et dissémine les symboles et le récit national. En effet, El Poso est le théâtre d'expressions d'hybridité culturelles singulières : Cleopatra s'entoure d'un panthéon hybride qui conjugue la culture populaire, globalisée et nationale : le Gauchito Gil (figure du *gaucho* Gil, objet de dévotion populaire en Argentine), San Martín, Roca, Mitre y Sarmiento (les « pères » de la Nation), Catalina de Siena (Sainte patronne de Rome), el doctor Pantaleón (médecin martyr chrétien), San Malverde (patron des *narcos* mexicains), Cristo, Juana de Arco (p. 56-58). La Cathédrale – « *la catedral Cabeza* » – est ornée de « *santos negros* » sculptés regroupant Evita (Eva Perón, femme du président Juan Domingo Perón, considérée comme la mère du peuple argentin), Che Guevara, Jésus, la Vierge Marie (p. 87-88).

Chez Gabriela Cabezón Cámara, l'hybridation est le processus de reconquêtes et d'émancipation des héroïnes et de leurs communautés : chaque personnage évolue en s'hybridant dans la rencontre avec la différence, avec l'autre ; écrivant, inventant, traçant, de

[835] ROCHA Glauber, *Eztetyka del hambre*, Génova, 1965.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

nouveaux espaces hybrides et mouvants. Les communautés hybrides qui se construisent dans *La Virgen Cabeza* autour de Cleopatra et dans *Romance de la negra rubia* autour de Gabi, représentent des « communautés du dissensus » (Rancière, 1990) qui adviennent de la division et de la « lutte des parts » (Rancière, 1995)[836] – autrement dit de la lutte de ceux qui n'ont pas part dans la société –, et constituent des poches de résistance dans le système néolibéral[837]. Ainsi, la communauté *villera* de El Poso qui, autour de la figure de Cleo, s'organise à la fois pour défendre son espace contre les promoteurs et les forces de l'ordre et pour y vivre de façon autonome, et la communauté d'artistes *okupas* qui, autour de la figure de Gabi, défend l'immeuble qu'elle occupe et développe un certain mode de vie qui s'interpénètre avec l'art dans *Romance de la negra rubia*, inventent des façons alternatives de faire territoire et de faire corps social depuis la subalternité : au travers de la modalité du recyclage dans *la villa* (une hybridation qui tient de l'insurrection de la matière) et de la modalité de la performance chez les *okupas* (une hybridation qui tient de la révolution du voir), deux modalités qui s'inscrivent dans les régimes esthétiques et politques de la dissidence au sein de l'extrême contemporain.

Par ailleurs, dans son dernier roman, *Las aventuras de la China Iron,* Gabriela Cabezón Cámara engage un geste d'in-fondation de la communauté et de disséminAtion (qui n'est pas une re-fondation). En effet, les rencontres et le mouvement des corps y activent les « entres » générant un « tiers-espace » qui sort radicalement de la conception unitaire et forclose de la Nation et s'inscrit dès lors dans le paradigme de la « communauté désœuvrée » (Nancy, 1986)[838], celle que l'« inachèvement » (Blanchot, 1983)[839] fait advenir sans cesse

[836] Voir la notion de « dissension » dans la pensée de la communauté du philosophe contemporaine Jacques Rancière : la communauté naît du « dissentiment » avec la communauté « policière » qui est la communauté dans laquelle on vit qui sature la relation entre les corps et leurs significations et qui distribue des places et des identités prédéfinies. La communauté politique est donc toujours seconde en ce qu'elle suspend l'évidence de la communauté policière et instaure un intervalle depuis lequel séparer les sujets de leurs rôles et identités prédéfinies. Les femmes et les « autres » se placent dans la dissension avec la nation policière dans le sens où l'entend Rancière qui leur assigne une identité et un rôle de captives. Voir RANCIÈRE Jacques, *Aux bords du politique* (1990) : « la communauté des égaux » est la possibilité pour tous de se trouver là où n'est pas sa place ; *La mésentente* (1995) : « La politique existe lorsque l'ordre naturel de la domination est interrompu par l'institution de la part des sans-parts » (1995 : 31) Par « sans-parts » il entend ceux qui n'ont pas part à la communauté policière, ceux qui sont exclus.

[837] Ces territorialités nous font penser aux « ZAD » ou « zones à défendre » qui, dans le contexte ultra-contemporain, désignent des espaces convoités par des intérêts capitalistes (promoteurs immobiliers, projets d'État, etc.) niant la vie (humaine, naturelle, sociale) de ces lieux et défendus par des communautés de personnes par des stratégies d'occupation, de résistance, mais aussi par la mise en place de façons alternatives d'habiter les lieux et de vivre ensemble. Nous n'employons pas directement cette désignation dans le corps du travail car il nous semble que les ZAD se constituent plutôt autour de problématiques environnementales et que si ce terme est utilisé en France, il ne l'est pas en Argentine où on parle plutôt de zones « occupées ».

[838] Voir NANCY Jean-Luc, *La communauté désoeuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1986.

[839] Voir BLANCHOT Maurice, *La communauté inavouable*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

défiant ainsi toute cristallisation dans une unité communautaire ou nationale. Le « tiers-espace » nomade que trace le corps collectif de la communauté hybride et joyeuse dans *Las aventuras de la China Iron* se construit comme un « *espacio de aparición* » si nous reprenons les mots de Hannah Arendt citée par Judith Butler à l'heure de penser « *los cuerpos en alianza en las concentraciones callejeras contemporáneas* » (Butler, 2017)[840]. Corps et espace se configurent simultanément depuis les interstices, les « entres » les gens. « *La alianza lleva su propia localización, transponible* », dice (*Ibid.*). Dans cette idée réside le pouvoir des corps qui font la rue, qui tracent des itinéraires et des communautés sans que ceux-ci soient délimités à l'avance. C'est là un écho du roman avec les manifestations et concentrations dans l'espace public des adolescentes, des femmes, lors des marches *Ni una Menos* ou pendant l'automne 2018 des débats et des votes pour l'avortement légal. L'espace public n'est plus antérieur aux adolescentes et aux femmes. Sans elles, il n'existe pas. Il est factice. Elles se font rue, elles font de l'espace un « tiers-espace » public et intersectionnel, en apparaissant, en se rencontrant. Tout comme les êtres de la communauté nomade de la China Iron qui porte et transpose sa localisation d'un lieu à un autre en construisant et en déconstruisant ses *rukas* sans destination antérieurement envisagée. Cette communauté incarne la figuration du sujet hybride qui est un sujet nomade car intrinsèquement envisagé dans sa spatialité : « *El nómade es literalmente hablando, un viajero del "espacio" que sucesivamente construye y demuele los espacios donde vive antes de proseguir su camino. Él/Ella funciona según una pauta de repeticiones que, si bien sigue un orden, carecen de un destino último* » (Braidotti, 2004)[841]. Ainsi, de l'*Estancia* extractiviste comme miniature de la Nation qui domestique et homogénéise les corps où le patron Hernández règne sur ses *gauchos* et ses captives, à la caravane de Mewlen (car la caravane-communauté a le nom du vent), cette communauté nomade performe dans son itinéraire collectif de nouvelles manières de « faire » espace ou d'« être » espace depuis les « entres », subvertissant ainsi l'« avoir » un espace ou un territoire. Le « désert » comme fiction d'un vide à conquérir inventée par le récit des fondations devient le tiers-espace des aventures[842] de la *China* Iron et de la caravane, d'une histoire qui se raconte du « je » au « nous » : un espace qui pullule de vie, de couleurs, de plantes, d'animaux, de vivants, de matières et de lumières, un espace mobile de rencontres et de croisements. Ainsi la communauté nomade et multiple qui advient dans les intervalles que

[840] BUTLER Judith, « Cuerpos en alianza y la política de la calle », Revista *Trasversales*, número 26, junio 2012, [http://www.trasversales.net/t26jb.htm].
[841] BRAIDOTTI Rosi, *Femenismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*, Barcelona, Gedisa, 2004, p. 222.
[842] Comme chez César Aira où le vide et le désert fondent les conditions du romanesque et notamment de son roman *Ema La Cautiva*.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

génèrent ses propres mouvements et les différences entre ses composant.es, sort du modèle de l'État-nation fondé sur une unité et des frontières fictives, et étend les possibilités d'un autre corps social de l'Un au Multiple, au-delà de tout communautarisme où se rencontrent et cohabitent : « *Tehuelches, Winkas, Mapuches, Guaraníes; pero también las cautivas ingleses, los científicos alemanes, los exiliados de la República Argentina, los gauchos y otros tantos* » (p. 157). La nouvelle héroïne subalterne et rescapée de l'invisibilité et de l'oubli, la *China* Iron, s'hybride et se fond dans l'itinéraire et les rencontres que trace sa caravane. C'est donc une nouvelle relation qui lie la femme au territoire : non plus une fusion allégorique qui enferme mais une fusion hybride en mouvement qui fait devenir infiniment :

> Terminamos fundidos con esos indios que parecían hechos de puro resplandor y olor a grasa y a chañar florido y a lavanda, porque eso le ponían a la grasa que usaban, y entonces cuando abracé a Kaukalitrán me hundí todavía más en el bosque que había resulto ser Tierra Adentro. En el verano me hundí. En las moras que colgaban de los árboles rojas y llenas de sí. En los hongos que crecían a la sombra de los arboles. En cada árbol me hundí (p. 151).

Il ne s'agit pas non plus d'une fusion originelle essentialiste entre la femme et la nature (mère nature, *pachamama*, terre mère), mais bien d'un devenir réciproque et multiple autrement dit d'une relation hybride où chaque part est active dans le devenir de l'autre et qui traduit une certaine évolution anti-speciste de la pensée contemporaine. Une relation fluide ou « liquide » dans le bon sens du terme (pour reprendre le terme de Bauman, 1998) s'instaure entre les éléments où l'eau, le fleuve, les fluides corporels ont une place centrale. Cependant, cette relation liquide que porte notamment le fleuve Paraná dans *Las aventuras de la China Iron* peut s'avérer être à double tranchant : la fluidité des corps, des affects et des éléments s'oppose à l'intoxication aux agrotoxiques d'Amanda dans *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin où la subordination de la nature à l'humain (cultures intensives de soja) se retourne contre lui. La représentation n'est plus un acte de conquête et de délimitation vertical mais un acte de devenir rhizomique. Gabriela Cabezón Cámara raconte les aventures de cet être qui s'hybride : qui s'étend tout en étendant son espace. De la captive comme allégorie de la nation – qui n'a pas de nom et est appelée par son statut de soumission et de passivité –, les monstres féminins hybrides viennent, dans la Nueva Narrativa Argentina, étendre les possibilités des corps et des communautés : les femmes ne sont plus captives d'une représentation ou d'une fonction allégorique, en s'hybridant, elles « deviennent avec » de façon souvent inattendue et inédite entraînant une extension des communautés possibles de l'un au multiple.

*Conclusion de la section*

L'hybridité est une nouvelle voie de reconfiguration du lien entre le corps des femmes, le territoire et l'écriture. Les autrices inventent, au travers des processus d'hybridation, des devenirs possibles (plantes, animaux, terre, composés) qui étendent les représentations des corporalités féminines vers des transcorporalités au-delà des normes de genres et d'espèces. L'hybridité reconfigure le territoire national fondé sur l'unité, l'homogénéité et forclos par ses frontières en occupant les brèches, les ruines, et en activant les rencontres, les pénétrations, les déterritorialisations et le mouvement créant ainsi des « tiers-espaces » multiples, mouvants, qui émergent de la porosité des « entres » les gens et leurs itinéraires. L'intervalle, « l'entre » des processus d'hybridation génèrent ainsi de nouvelles corporalités et de nouvelles communautés tout comme la littérature canonique des fondations s'hybride avec d'autres narrations (marginales ou subalternes, transnationales, mythologiques) créant ainsi des narrations multiples, transtextuelles et inédites. L'écriture devient alors un dispositif de rencontres et d'hybridations singulières qui étendent la représentation et les fictions unitaires à des devenirs impensés et donc toujours et encore utopiques. La modalité hybride de représentation des corps et des espaces célèbre donc une dynamique de l'altérité, de la différence, de la fluidité et de l'impropre reconfigurant l'écriture en dispositif, non pas de conquête ou de délimitation, mais d'extension de possibles inattendus qu'il est urgent de prendre en compte. Si cette modalité peut s'envisager dans le meilleur des cas comme voie d'émancipation, elle constitue avant tout une modalité de résistance et/ou de survie dans le système néolibéral (recyclage, performance).

D'une certaine manière, les monstres hybrides de notre corpus annoncent des corporalités et des formes de communauté éminemment relationnelles à venir où se conjuguent l'hétérogénéité, l'intersectionnalité, le transféminisme, l'antispécisme qui s'expriment dans les mouvements féministes actuels.

**Conclusion du chapitre et de la partie.**
**Opérativité #3 du monstre : inventions de fictions alternatives transféminines**

De la rue au livre, du livre à la rue, les *pibas* portent et annoncent une révolte – *re-vuelta* des fictions, des corps et des significations – transféministe. Dans les romans de notre corpus, les personnages de jeunes ou d'enfants, souvent en tension avec leurs parents ou orphelin·es, sont investi·es de révolte transformatrice et d'élan émancipateur comme María



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Bernabé et sa boulimie subversive dans *Muerta de hambre* ; les jeunes revenant·es de *Chicos que vuelven* de Mariana Enríquez ; Guillemette qui assassine son père despotique dans *Amor invertido* ou bien la jeune protagoniste de *La débil mental* qui poignarde son amant. Parmi toutes ces *pibas monstruas*, la jeune *China* Iron pourrait bien être le nouvel archétype inachevé de la Nueva Narrativa Argentina annonçant les mutations en cours et à venir de la nation et de la narration. En effet, à l'opposé du roman moderne et romantique de formation au cours duquel le héros – toujours un homme – s'élève, s'adapte et culmine par son intégration dans la société bourgeoise, *Las aventuras de la China Iron* serait un roman de dés-apprentissage et de trans-formation au travers duquel la protagoniste apprend à dés-apprendre, à se dés-adapter et se transforme elle-même en traçant son itinéraire, créant un territoire subjectif, linguistique et corporel propre, créant une voix et un locus d'énonciation allant du je au nous (voir chapitre 7). La *China*, de captive, suit un processus de mutation depuis trois modalités trans : l'hubris, le carnaval, l'hybridité. Elle devient corps extatique (*hubris*) qui déborde et sort de lui-même dans la jouissance sexuelle avec Liz, avec Kauka et dont l'équivalent spatial est l'u-topie, un non-lieu, hors des limites nationales, nomade. Elle devient corps baroque – carnavalesque – qui se travestit en jeune homme anglais renversant les normes et les lois de genre. Elle devient, enfin, corps hybride – « deux esprits » dans la tradition indienne – qui fusionne, se mélange avec d'autres corps, des animaux, le paysage, se reconfigurant en un corps pluriel et dont l'équivalent spatial est cette caravane-communauté indienne nomade, véritable « tiers-espace » qui se crée dans les interstices.

Le monstre comme représentation active d'un devenir annonce donc le surgissement de nouvelles formes qui débordent les normes, les canons et les systèmes. Les autrices de notre corpus se réapproprient la figure du monstre pour réarticuler les liens entre le corps des femmes, le territoire et l'écriture en investissant le pouvoir transgressif et créatif du monstre : sa territorialité liminale, marginale, hors-champ ; son pouvoir scopique qui génère d'autres régimes de représentation ; sa différence et son a-normalité créatives. En se réappropriant cette figure, elles se réapproprient un regard et son pouvoir de se voir/se montrer. Elles en renversent le stigmate et le font puissance d'émancipation et de mutations dont l'opérativité des stratégies entre en écho avec le mouvement féministe actuel. De la captive aux monstres émancipées, les autrices sortent, renversent, étendent, la fiction unitaire du corps féminin, du corps national, en inventant des fictions alternatives. Et du livre à la rue se tisse un « tiers-espace » où opèrent des stratégies de résistance et d'émancipation similaires comme le 6 mai 2018 lorsqu'un collectif d'organisations de jeunes filles et de personnes trans en situation de rue invite au festival qu'elles organisent Gabriela Cabezón Cámara pour rebaptiser la place

Martín Fierro avec le nom de son héroïne. Les jeunes adolescentes et personnes trans en situation de rue font irruption dans l'espace public et dans le canon : elles reconfigurent cet espace subi en espace à soi. L'auto-baptême de la China Josefina Star Iron fait un saut du roman au réel dans cet acte de re-baptême d'une place de la capitale argentine. Martín Fierro est resté en-dehors – le *flyer* dit « *ex-Plaza Martín Fierro* ». Les jeunes filles in-fondent la fiction canonique, son héros et son auteur pour y substituer leurs voix auto-consacrées. Le festival s'appelle « *Ponete pilla ! Somos muchas* »[843] et les organisatrices collent sur la place des *flyers* où l'autrice Gabriela Cabezón Cámara raconte qui est la China Iron comme si elle était l'une des leurs :

> La China tenía 14 años y dos pibes. Los milicos se llevaron a la bestia del marido y ella aprovechó, se escapó, se enamoró de una inglesa, aprendió inglés, conoció la pampa y después a los indios. Ahí se volvió a enamorar pero esa vez de una mapuche y vivió feliz entre un montón de gente que compartía todo lo que tenía y criaba a sus hijos juntas. La China se pudo armar una vida linda y darse los gustos y los deseos porque luchó junto con otras personas que se fue encontrando y eran hermosas (*Flyer* créé par le collectif *Ni Una Menos*, 2018)

La *China* est décrite comme si elle faisait partie des jeunes adolescentes qui allaient la fêter et l'instituer, comme la figure représentative d'une nouvelle communauté politique et humaine : comme la Gabi de *Romance de la negra rubia* devient martyre et mythe fondateur de la communauté d'artistes okupas ; comme Cleo qui dans *La virgen cabeza* devient la figure de cohésion de la communauté piscicole *villera*. La littérature déborde donc et crée un horizon transmédial avec la rue et les stratégies de celles qui l'occupent et se la réapproprient. Les *pibas* reconfigurent à leur tour le lien entre le corps, l'espace et l'écriture en réécrivant un espace politique depuis leur apparition corporelle et vocale qui carnavalise et s'émancipe du corp[u]s national en inventant de nouvelles narrations qui sont leurs propres narrations.

---

[843] « *Festival de las Pibas : Ponete pilla, somos muchas ! Organizado por Serigrafistas queer, Red Puentes, MP La Dignidad CABA, Bachillerato Popular Raymundo Gleyzer, Asamblea popular feminista, Futbol militante, Emergentes, Centro de Integración Frida, Ni una menos, Yo no fui. El 11 de mayo, en plaza Martin Fierro, Cochabamba y Urquiza. Ahí va el texto de presentación del evento: En la plaza Martín Fierro (Cochabamba y Urquiza) las pibas no están solas. Nos juntamos para visibilizar las situaciones de violencia cotidiana que viven las niñas, jóvenes y adultas en situación de calle y de consumo problemático. En esta plaza, como en muchos barrios de la ciudad, las pibas están expuestas a la explotación sexual a cambio de drogas o para contar con un lugar donde "resguardarse". Ante la falta de políticas públicas específicas, la connivencia de las fuerzas de seguridad y la indiferencia de algunxs vecinxs, nosotras nos organizamos y tomamos la calle -como también lo haremos el 3 de junio- para decir juntas: ¡Ponete pilla, somos muchas! Te invitamos al Festival de las Pibas, donde renombraremos la plaza con el nombre de China Iron, haremos actividades y habrá mesas de asesoramiento del Ministerio Público fiscal / Defensoría delPueblo/CESAC45. ¡NiUnaMenos! #VivasYLibresNosQueremos#PonetePilla#SomosMuchas/url : https://www.facebook.com/events/205049966766369/* »



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Du corps des personnages au corps des textes, dans la partie qui vient nous nous demanderons comment et ce que devient la Nueva Narrativa Argentina sous la plume de ses autrices, autrement dit, quelles mutations génèrent ce réveil des monstres féminins au niveau esthétique et politique ?

**SYNTHÈSES DE LA PARTIE 2**

**Chapitre 4 : se voir / Réappropriations**

| **Autrices** | **Perception monstre**<br><br>=Regard singulier depuis lequel se percevoir et percevoir le monde | **Personnages de monstres**<br>= La naissance du monstre comme « *option formelle* » (Aira)<br>= Incarnation de la singularité du regard à l'origine du processus d'écriture |
|---|---|---|
| Fernanda García Lao | Exil en Espagne pour fuir la dictature | **Doubles, hybrides, multiples**<br>(séparations, clivages, travestissements, mimétismes, déplacements, traversées) |
| Ariana Harwicz | Migration en France et déplacements constants | **Parias**<br>(clandestinité, étrangéité, guerre, urgence, déplacements) |
| Gabriela Cabezón Cámara | Activisme trans anti-patriarcal et anti-néolibéral<br>Entre le journalisme et la littérature | ***Gauchitas***<br>(espaces marginaux, interstitiels, entre-deux, seuils, frontières à transgresser, frictions, violences) |
| Mariana Enríquez | Adolescence errante (période de décadentisme ménémiste et *destape* des récits de la dictature) | **Revenants**<br>(retour du réprimé, de l'abject, errance, entre-deux, peur, horreur, marginalité) |
| Samanta Schweblin | Frustrations et malentendus du langage : épisode mutique de l'enfance | **Inquiétante étrangeté** (instabilité réel, dépossession et scission du langage et du corps, trous, manques, vides, contamination) |

| **Personnages**<br>Rite de passage de la captive à la monstre<br>Réappropriation d'un regard sur soi (se voir) : dispositifs de torsion<br>Réappropriation d'un corps à soi (se saisir) : actions sur le corps<br>Reconquérir un regard et un corps souverains - se rendre inappropriable | | | | |
|---|---|---|---|---|
| **Marquer son corps pour se saisir**<br><br>Se marquer<br>S'écrire<br>*« Chirurgies du sens » (Le breton, 2003) ;« Autochirurgies » (Favazza, 1987)* | **Mise en scène de soi**<br><br>S'exhiber, se représenter, s'énoncer | **Auto-spécularité**<br><br>Se voir se voir | **Auto-dénominations**<br><br>Se dé-nommer<br>Se nommer<br>Se renommer | **Diégèse : mères monstrueuses**<br><br>Figures gestantes d'autonomie et d'êtres inappropriables |
| Boulimie | Mise en scène | Le miroir | Auto-dénominations collectives d'icônes féminines | **Figures maternelles transgressives**<br><br>Mères fugueuses : *autodétermination vs abandon*<br>Mères amphibies: *Libération poétique vs infanticide*<br>Mère cosmique : *Corps poétique vs corps domestique* |
| Automutilation | Performance, jeu, pose, travestissement (actuation) | La maladie<br>« je souffre donc je suis » (Anzieu, 1985) | Mutabilité et hybridations du nom propre | **Engendrements inappropriables**<br><br>Inadaptés<br>Anormaux Intransitifs<br>Incorrigibles Orphelins |
| Auto-immolation | Déguisement<br>Travestissement | Le songe/le rêve<br>« je me vois en rêve » | Indétermination radicale – pas de nom | **Maternité comme corps grotesque**<br><br>Gestation de nouvelles subjectivités émancipées |
| | | | Mythologisations transgressives | |

**Chapitre 5 : se montrer/ Déconstructions**

| **Monstrations**<br>les marques de la « textualisation » canonique des corps des femmes<br>l'écriture dans le corps des femmes<br>l'articulation entre le corps des femmes, l'écriture et l'espace | | | | **Monstrations** |
|---|---|---|---|---|
| **Monstres dystopiques** | **Corpus canonique** | **Représentations patriarcales** | **Allégorisation** | |
| **Les captives**<br>Corps conquis | -Dystopie<br>-Utopie<br>-Pratiques transtextuelles d'actualisation dystopique ou utopique de corps canoniques<br><br>*Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara* | -Pornotopies (articulation corps des femmes, espace et création)<br>>Le foyer (relation épouse/époux)<br>>L'hôpital (relation médecin/cobayes)<br>>Le bordel (relation maquereau/prostituée)<br><br>*Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara* | **Corps-allégories**<br><br>-Femme-Transplant<br><br>-Femme-*desaparecida*<br><br>-Femme-captive<br><br>-Femme-contaminée | **Excès**<br>**Re-Marque**<br><br>**Modalités baroques :**<br>**Performance**<br>**Artificialité**<br>**Travestissement, déguisement, masque, pose.**<br><br>**Pratiques inter/transtextuelles**<br>**Parodie – pastiche**<br><br>**Travail sur la spatialité** |
| **Entre civilisation et barbarie**<br>Corps dichotomiques | **Réécritures des dichotomies**<br>Revalorisation et resignification du pôle « barbarie », mise en question de « civilisation »<br><br>-**Conflit intérieur (couple/famille)**<br>-Héritage/devenir<br>-Hôtel balnéaire/dune sauvage<br>-conquête du désir/conquête du désert<br>*« Domar el médano » (Vagabundas, FGL)*<br><br>-**Guerre sociale Communauté/corps social**<br>-État, forces de l'ordre, promoteurs/ *villeros*<br>-« Los de adentro :los de afuera »<br>*(La Virgen Cabeza, GCC)*<br>-État, forces de l'ordre, promoteurs/artistes okupas (« los míos »)<br>*(Romance de la negra rubia, GCC)*<br><br>-**Corps**<br>-La Negra Rubia<br>*(Romance de la negra rubia, GCC)* | **Re-marque des représentations polarisées**<br><br>-**La folle et la mère :** entre la norme et la folie; entre la raison et le désir<br>*Focalisation interne : narration compulsive<br>*Spatialité compulsive : la maison et la forêt<br>*Ariana Harwicz*<br><br>-**La sainte et la putain – L'épouse et la prostituée**<br>*Travestissement:<br>Cleo = Sainte, Eva Perón, Susana Giménez, Cléopâtre<br>*(La Virgen Cabeza, GCC)*<br><br>*Déguisement, pose, copie :<br>Lana = copie de Aurora = copie de Mildread (= fanstasme du colonel)<br>*(Fuera de la jaula, FGL)* | **Corps-frontières**<br>Incarnation critique de l'inscription de la dichotomie dans le corps (allégorie femme-nation)<br><br>-Les transplanté·es<br>-Les fantômes et les revenant·es<br><br>*Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez* | **Tension**<br><br>***Doblez***<br>***Mirada bizca***<br><br>**Travestissement, pose, déguisement**<br><br>**Spatialité : entre-deux**<br><br>**Corporalités : doubles**<br><br>**Récits : guerre, amour (schéma binaire)**<br>**Imaginaire de la guerre.** |
| | | | | |

| **Femmes dans le désert**<br>Corps exclus | **Femmes sans noms**<br><br>- « La china » = La China<br>- « Beya » = nom donné par le caficho<br>- Violeta, Violenta, Valeria = confusion<br>- Numéros = femmes sélectionnées par le *Proyecto vacuna* | **Femmes hors-champ**<br><br>*Topographies de l'exclusion :<br>-Réseau de traite clandestin *(Beya, GCC)*<br>-*Villa miseria El Poso* cachée derrière une muraille *(La Virgen Cabeza, GCC)*<br>-Limbo *(Nación vacuna, FGL)*<br>- Sala de revelados : Lieu d'expérimentation du colonel où est enfermée Lana *(Fuera de la jaula, FGL)*<br><br>*Miroir inopérant (pas d'accès au réel) :<br>-Narratrice morte *(Fuera de jaula, FGL)*<br>-Filtre du récit patriotique *(Nación vacuna, FGL)*<br>-Filtres :pour appréhender Vanadis via la TV, Réseaux sociaux, témoignages, etc. *(Chicos que vuelven, ME)* | **Femmes sans reflets**<br><br>Femmes qui ne se reconnaissent pas, dépossédées d'elles-mêmes<br><br>*Non reconnaissance dans le miroir : La Chinane se reconnaît pas dans le miroir de l'eau *(GCC)*<br><br>*Focalisation interne : points aveugles, disjonction : la contamination insidieuse et inexpliquée d'Amanda *(Distancia de rescate, SS)* | **Manque**<br><br>**Topographies de hors-champs ou de non-lieux**<br><br>**Travail sur les noms propres**<br><br>**Disjonction entre soi et soi : non reconnaissance, dépossession (miroirs inopérants, pas de reflet)**<br><br>**Absurde**<br><br>**Focalisation interne : points aveugles, angles morts dans la narration de soi**<br><br>**Focalisation externe : femme insaisissable (besoin de filtres, témoignages, médiations)** |
|---|---|---|---|---|

**Chapitre 6 : s'inventer / Débordements**

| **Inventions**<br>trangressions et devenirs des corps<br>inventions de fictions alternatives de corporalités féminines<br>reconfiguration émancipatrice de l'articulation entre corps des femmes, espace et écriture | | | | | **Nouveaux régimes de représentation** |
|---|---|---|---|---|---|
| **Monstres utopiques** | **Dispositif** | **Processus de transgression** (fictions et représentation canoniques, normes) | **Devenir Transcorporel** | **Devenir spatial** (espace, corps social, commuanuté) | |
| **Gauchas**<br><br>*Apatrides, nomades, vagabundas, aventurières Hors-la-loi Meurtrières Extatiques* | **Hubris**<br><br>« Desvanecimiento », « Trance », (Laddaga, 2007)<br>Extase (Perlongher, 1991)<br>Abjection (Kristeva, 1980)<br>Erotisme (Bataille, 1957)<br>Informe (Bataille, 1929)<br><br>« Mujeres que matan » (Ludmer, 1999) | **Sortir**<br>Hors | **Jouir**<br>Hors-de-soi<br>Gauchas extatiques<br>Désir<br>(AH, FGL, GCC)<br><br>**Transgresser**<br>Hors-la-loi<br>Gauchas que matan<br>Vengeance<br>(AH, FGL, GCC) | Investir le hors-champ<br><br>*Forêt, nuit (AH)<br>*Dune (FGL)<br>* Désert *Las aventuras de la China* Iron (3e partie)<br>**Fuera de la jaula* (FGL)<br>Clandestinité<br>Paria<br>Nomadisme | **Régime nomade :**<br><br>Émancipation de la représentation comme relation réifiante, assimilatrice, neutralisante, appropriatrice, contrôlante (copie = essence)<br>≠<br>Représentation comme émancipation des limites des fictions canoniques et de la relation copie= essence ; comme invention depuis le déplacement, l'extérieur et l'informe. |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| **Zombis**<br>**Travesti·es**<br><br>*zombis, revenant·es, fantômes travesti·es performeuses* | **Carnaval**<br><br>*Neobarroso* (Perlongher, Lamborghini, Copi)<br><br>Rite, passage, chaos/ordre (Eliade, 1969)<br>« Monde à l'envers », corps grotesque, vie/jeu (Bakhtine, 1970)Performance et pratiques queer (Butler, 1990-1993)<br>Neobaroque (Sarduy, 1974)<br>Baroque (Orlan, 2000) | **Renverser** (« dar vuelta ») : retour et renversement | **Faire retour**<br>-Le retour du corps « poner el cuerpo »<br>-Le retour des exclu·es , des mort·es (zombis, revenant·es, fantômes)<br>(ME)<br><br>**Renverser**<br>-Renversement des corps : travestis<br>(GCC) | Espaces d'apparition<br>Espaces d'occupation<br><br>Scènes baroques<br><br>Monde inversé | **Régime fantomatique** : l'imitation a perdu l'original<br><br>**Régime travesti** : imitation sans original<br><br>Émancipation de la représentation mimétique comme dispositif binaire, frontière, clivant ; émancipation de l'idée d'original, d'origine, d'essence.<br>≠<br>Représentation comme jeu avec l'artificialité de la relation original/copie ; comme invention depuis l'entre et le devenir. |
| **Hybrides**<br>**Liquides**<br><br>*Femmes animales, végétales, humiques ; transplantées, greffées, queer, dragons, trans.* | **Hybridations**<br><br>« Becoming with » (Haraway, 1985), poétique de la relation (Glissant, 1990) ; devenir rhizomique (Deleuze, Guattari, 1980) ;<br>Devenir animal et « humanimaux » (Derrida, 2002 ; Giorgi, 2013) ; prothèses (Preciado, 2003) ; corps grotesque, ouvert (Bakthine, 1970) ; transplantation et « intrus », Nancy, 2006) | **Étendre** | **Devenirs avec, Hybridations** charnelles, organiques, végétales, Humiques, animales (AH, SS, FGL, GCC, ME)<br><br>**Transplantations, greffes**<br>(FGL, GCC)<br><br>**Fluidités : *Queer*,trans** (transformations, fluidité et extension du genre)<br>(FGL, GCC) | Tiers-espace (Bhabha, 2006)<br>« DisséminNation » (Bhabha, 1990)<br><br>Communauté hybride, « alliances » (Butler, 2012)<br><br>Poches de résistances<br>*Villa « El Poso », *La Virgen Cabeza* (GCC) = recyclage<br>* « Los míos », communauté okupas, *Romance de la negra rubia* (GCC) = performance<br><br>* « Caravana de Mewlen », *Las aventuras de la China Iron* (GCC)<br>*La communauté des contaminés (SS) | **Régime hybride** :<br><br>Émancipation de la représentation mimétique comme relation fixe, unitaire, verticale, déterministe entre l'original et la copie (1=1).<br>≠<br>Représentation comme poétique de la relation à partir de laquelle inventer des devenirs inattendus et inédits (« n-1 », Deleuze et Guattari, 1980). |

# PARTIE 3 : PROMESSES

## De la littérature au réel : le texte, le lecteur, la société à l'épreuve du monstre

## Mutations esthétiques et politiques

## Introduction de la partie

> « Vivimos tiempos extraños y pasan cosas extrañas. Tiempos de olas de cambio que no cesan de expandirse a un compás espasmódico generando un acontecer simultáneo de efectos contradictorios. Tiempos de cambios vertiginosos que no truncan la brutalidad de las relaciones de poder, sino que, en muchos sentidos, las intensifican y las llevan a su punto de implosión. La vida en estos tiempos de cambios acelerados quizás sea estimulante. La tarea es dotarse de una representación de los mismos […]. Si la única constante en los albores del tercer milenio es el cambio, entonces, el desafío radica en pensar sobre procesos más que sobre conceptos » (Braidotti, 2005 : 13)[844].

> « Estaba amaneciendo, la claridad se filtraba por las nubes, garuaba, y cuando empezaron a moverse los bueyes tuvimos un instante que fue pálido y dorado y destellaron las mínimas gotas de agua que se agitaban con la brisa y fueron verdes como nunca los yuyos de aquel campo y se largó a llover fuerte y todo fulguro, incluso el gris oscuro de las nubes; era el comienzo de otra vida, un augurio esplendoroso » (*Las aventuras de la China Iron*, Gabriela Cabezón Cámara, p. 17).

Qu'y a-t-il de nouveau dans la NNA ? Quelles poétiques singulières surgissent dans notre corpus et quelles nouvelles lignes esthétiques viennent-elles tracer dans la littérature contemporaine ? Quelle promesse portent donc ces monstres féminins ? Dans la partie précédente, nous avons vu comment ces monstres, au-delà d'une simple traversée, trafiquent, voire même pulvérisent, le miroir d'où contempler l'envers du décor des technologies du corps, du genre et du monstre, et c'est peut-être bien en cela qu'elles figurent cette « promesse des monstres » d'Haraway (1999 [1re éd. : 1991]) [845], autrement dit une promesse tant esthétique que politique qui invente de nouveaux régimes de représentation substituant la diffraction génératrice de différence à la reproduction de l'identique ou à la réflexion du même, célébrant le devenir face au miroir. Nous avons pu contempler la resignification positive du monstre dans la littérature contemporaine du monstre comme altérité stigmatisée, objet et effet d'un regard et d'une énonciation hégémonique, au monstre comme altérité célébrée et productrice de différence, sujet et générateur de regards et d'énonciations alternatives. Si le monstre est une méthode pour lire les cultures qui l'engendrent (Cohen, 2007), que dit cette resignification et cette réappropriation positive du monstre du monde contemporain et des nouvelles subjectivités qui l'habitent et l'inventent ? Et au-delà de ce

[844] BRAIDOTTI Rosi, *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*, Madrid, Akal, 2005, p. 13.
[845] HARAWAY Donna, « La promesa de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles », *Política y sociedad*, n° 30, Madrid, 1999 (1re éd. : 1991), p. 121-163.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

qu'elle dit (chapitre 3), quelles transformations esthétiques et politiques engendre-t-elle ? En quoi peut-elle reconfigurer une façon d'envisager – voire une théorie de – l'écriture, de la lecture ? Et enfin, comment s'inscrit-elle dans le réel en générant de nouvelles façons de (se) percevoir, de (s') énoncer, de (se) mobiliser, de (se) rencontrer ?

En effet, sorcières – « *Soy la nieta de la bruja que no pudiste quemar* »[846] –, revenantes, corps hybrides, corps *queer*, corps et identités trans, « transféminisme », « savoirs vampires », « *manadas* », « *marea verde* », etc., les dix dernières années, que ce soit dans la littérature, dans la société et l'espace public, dans le droit ou à l'université, les monstres féminins – autrement dit, les corporalités et subjectivités exclues ou impensées – font retour, se réveillent, prolifèrent, prennent l'espace en Argentine : « L'abjection est en somme l'autre côté des codes religieux, moraux, idéologiques, sur lesquels reposent le sommeil des individus et les accalmies des sociétés. Ces codes en sont la purification et le refoulement […]. Mais le retour du refoulé constitue notre apocalypse ». (Kristeva, 1980 : 247)[847]. Quelle apocalypse constitue ce réveil des monstres féminins ? Mariana Enríquez semble en proposer sa version dans le roman *Chicos que vuelven* où le retour des enfants disparus qui occupent les places de la ville de Buenos Aires est vécu comme une apocalypse par la population et par les autorités. Autour de Vanadis, la jeune adolescente qui conduit le groupe principal de revenant·es qui occupent la *Casa Rosada*, se cristallisent les peurs, les angoisses, que réveille ce qui fait retour[848]. Si le monstre « montre » quelque chose – étymologiquement « *mostrar*e » –, cette monstration n'est pas passive ou statique, purement référentielle, elle est éminemment active en ce qu'elle annonce, prévient, avertit – du latin « *monere* ». Apocalypse ou bien promesse, révolution ? Si Francine Masiello envisage les mutations dans la représentation des femmes en lien avec les transitions nationales, peut-on dire que ces monstres féminins sont symptomatiques d'une mutation de la nation et de la narration argentine ? Car le symptôme c'est « ce qui arrive », « ce qui se produit » (du grec, *sumpiptô*) ; c'est aussi la coïncidence, la rencontre (du grec, *sumptoma*) entre ce qui est invisible et devient visible, entre ce qui demeure incommuniqué et ce qui se communique ; c'est le signe d'un désir refoulé (Freud, 1916)[849] ; ou encore une métaphore, un signifiant (Lacan,

[846] Phrase venant du roman *The Witches of BlackBrook* de l'autrice américaine Tish THAWER, publié en 2015. Cette phrase est devenue l'un des slogans les plus populaires dans les manifestations féministes argentines depuis 2015 mais aussi dans le monde entier et notamment dans les manifestations *MeToo*.
[847] KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 247.
[848] Au sujet de ce roman, voir les analyses aux chapitres 8 et 9.
[849] FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Éditions Payot, 2013 (1re éd. : 1916).



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

1958/1959)[850]. Le monstre est-il donc un symptôme en ce qu'il fait irruption et se réalise formellement dans son surgissement ? Ainsi, serait-il possible et pertinent de lire ce surgissement des monstres féminins comme un symptôme ? Il faudrait alors penser le symptôme au-delà d'une conception herméneutique qui entendrait chercher et interpréter ce qui se cache derrière la forme par laquelle il se donne, au-delà donc de la représentation mimétique et statique du réprimé ; autrement dit, penser le symptôme depuis la forme qui surgit, encore impensable et insaisissable en termes référentiels (Zizek, 2004)[851]. Cette approche du monstre nous permettrait de forger une figuration pour penser le devenir de la représentation et la représentation du devenir – de ce qui vient – autrement dit, les mutations contemporaines à l'écriture et de l'écriture.

Cette partie tente de saisir ce qui surgit et se transforme dans l'écriture et les subjectivités avec l'irruption des monstres féminins. Dans un premier temps nous étudierons les liens entre les autrices et les textes en envisageant les textualités ou textures de notre corpus comme des mises en langue d'un regard singulier, comme la matérialisation d'une perception tordue, critique, active – monstre. Le premier chapitre propose donc de saisir ces mutations esthétiques en se penchant sur le passage des autrices au texte au travers de l'invention de poétiques singulières qui donnent lieu à des textualités monstrueuses ainsi que sur les transformations du système de genre littéraire (chapitre 7). Dans le chapitre suivant, nous nous demanderons comment, du texte aux lecteur·es, la lecture peut ouvrir un espace et configurer une expérience de transformation individuelle mais aussi collective (chapitre 8). Enfin, du texte à la réalité, nous nous interrogerons sur la promesse politique que peuvent porter ces monstres féminins en envisageant notre grille de lecture des monstres féminins de notre corpus comme dispositif pour lire les rhétoriques et des stratégies d'énonciations propres aux mutations féministes du corps social. Nous évaluerons ainsi si les monstres féminins figurent bien les mutations des imaginaires et des subjectivités ou bien s'ils portent en germes ces transformations (chapitre 9).

[850] LACAN Jacques, « Le séminaire, Livre VI, Le désir et son interprétation », Paris, Seuil, 2013 (1re éd. : 1958-1959).
[851] ZIZEK Slavoj, *¡Goza tu síntoma!: Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*, Nueva Visión, 2004.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

## Chapitre 7 – TRANS-FORMATIONS
## Mutations des corps textuels

### Introduction du chapitre

Au même titre que les corps des personnages, les corps des textes de notre corpus s'émancipent des « textualisations canoniques » (Ostrov, 2004)[852] et manifestent des devenirs singuliers. Les textualités se font hybrides, nomades, baroques, à l'image des corporalités qui les investissent. En ce sens, il y aurait une mise en texte des corps[853] transmutée réciproquement en mise en corps des textes. Ce passage entre les corps et les textes – ou plutôt les corporalités et les textualités, car c'est bien la matérialité qui agit dans toutes les transformations – est porté par la langue, interface entre les corps et le roman, entre les sens et le sens, entre les textes qui se tissent pour constituer une œuvre singulière, puis un corpus singulier. En effet, si le concept d'œuvre est à l'image du corps dans sa conception organiciste moderne, autrement dit, une totalité close – captive – hiérarchisée et centrée, le texte est, quant à lui, « décentré, sans clôture », entité *gaucha* qui fait fi des *alambres* institués par le marché ou les institutions qui rangent les textes dans des catégories telles que la stigmatisante « littérature féminine ». Nous reprenons à notre compte cette distinction émise par Roland Barthes entre l'œuvre et le texte en 1971 pour envisager les textualités comme des « textures » que les autrices sculptent de manière singulière et qui configurent un espace intermédiaire où se jouent les rencontres et les passages entre les corps des autrices, du texte et les lecteur·es ainsi que les transformations de chacun·e. C'est bien dans ces textures qu'a lieu le réveil du monstre et toutes les mutations qu'il figure et qu'il génère. Dans ce chapitre nous nous attachons à observer ce qu'il se passe dans ces textures, ce qu'il s'y travaille et ce qu'il s'y transforme, à toutes les échelles. Dans un premier temps, nous envisageons la naissance des monstres qui a lieu dans le passage des autrices au texte au travers de l'invention de poétiques monstrueuses car singulières ; puis nous étudions comment de telles poétiques monstrueuses entraînent un brouillage générique qui porte les textes dans un au-delà du genre tant littéraire que sexuel ; enfin nous nous penchons sur les mutations possibles des lecteur·es dans leur rencontre avec ces corps textuels monstrueux ouvrant la question d'une possible transformation du corpus/ canon national.

[852] OSTROV Andrea, *El género al bies: cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*, Alción, 2004.
[853] À ce sujet, voir les chapitres précédents de la partie 2 : chapitres 4, 5, 6.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

## 7.1. Autrices mutantes. De l'autrice au texte : poétiques monstres

Les autrices de notre corpus ont publié leurs premiers romans bien avant la révolution transféministe du corps social argentin qui semble s'être cristallisée à partir de 2015 et plus encore entre 2017-2018. Nous remarquons d'ailleurs que c'est à partir de ces années-là que plusieurs romans et recueils de nouvelles d'autrices de notre corpus publiés antérieurement sont réédités, publiés dans de nouvelles maisons d'édition souvent plus importantes en termes de chiffre d'affaires, de répercussions dans le marché, et/ou traduits dans plusieurs langues (voir chapitre 2). Nous voyons donc comment le marché du livre et les médias s'intéressent à ces autrices et s'en emparent à un moment contextuel précis inscrivant l'émergence de ce nouveau canon dans le contexte des revendications féministes que porte le corps social. Il est d'ailleurs intéressant de constater que la communication et la médiatisation des nouvelles publications des romans omettent souvent les premières éditions de ces mêmes œuvres comme si ces dernières surgissaient dans ou de leur contexte, montrant la nature fictionnelle de telles opérations éditoriales de canonisation. Si ces opérations sont extrêmement importantes à l'heure d'étudier les liens entre les mutations de la nation et de la narration en Argentine car elles se nourrissent simultanément dans la conformation de nouvelles subjectivités et de nouveaux imaginaires, il nous semble important d'étudier ce qu'il se passe en-deçà de ces opérations, dans le texte propre des autrices, afin d'explorer ce qui dans la matière même du langage inscrit des mutations à venir, autrement dit, annonce le réveil des monstres (*monere*). À ce propos, Ariana Harwicz affirme la centralité du langage et du texte avant toute autre préoccupation esthétique lorsqu'on l'interroge sur sa position et son opinion quant à une « écriture féminine » ou « littérature féminine » (voir chapitre 2) :

> Creo que eso podría ser una trampa. Lo que observo cuando voy a Buenos Aires o vengo aquí a España es que es innegable que hay algo así como un *boom* de escritura latinoamericana, y sobre todo, de las mujeres. Eso es algo positivo y no hay que desmerecer este momento, pero por otro lado creo que es una trampa porque puede posibilitar que al grito de soy latinoamericana, mujer y tengo afinidades feministas, que entonces me publiquen. Lo único que tiene que importar es el texto, lo otro son añadidos. Lo importante es el texto, el texto, el texto. Si después, el hecho de que viva en el campo pueda ser interesante porque aporte un cierto exotismo, o que soy medio judía y vivo pseudoexiliada, mejor, pero eso es para aportar notas de color. Repito, lo importante es el texto (Harwicz, 2015)[854].

[854] HARWICZ Ariana, [http://www.instruccionesdeuso.es/2015/10/entrevista-ariana-harwicz-la-aparicion.htmlhttp://www.instruccionesdeuso.es/2015/10/entrevista-ariana-harwicz-la-aparicion.html], consulté le 19 avril 2019.

Ainsi, centrons-nous sur ce qui se passe entre les opérations institutionnelles et médiatiques canonisantes, sur ce qui déborde et reste insaisissable et singulier dans les textes de notre corpus afin d'appréhender la vitalité créatrice et transformatrice de telles poétiques (écriture) et de telles esthétiques (réception). De l'autrice au texte, c'est la matière même de la langue singulière de chacune qui déploie une texture où s'inscrivent des mutations à venir annonçant le réveil des monstres.

### *7.1.1. La « naissance du monstre » : de l'auteur·rice au corps du texte (textualiser un regard)*

Comment s'inscrit la singularité de l'autrice dans et par l'écriture ? L'écriture tient-elle du rite de passage à soi ou d'une auto-gestation de soi qui s'invente infiniment, autrement dit d'une éternelle altérité qui advient dans l'acte d'écriture ? Ainsi, la singularité de l'écrivain·e s'appréhenderait dans ce qui saute de textes en textes et reste de ce fait, paradoxalement – et heureusement –, presque toujours insaisissable, comme « *el Monstruo que corre adelante* » (Aira, 1993 : 63)[855] ?

> La conciencia, una Virgen imprudente, siente la tentación de asistir a su propio trabajo…y descubre que no tan fácil que en última instancia es imposible. Porque la conciencia no tiene más que a sí misma para contemplarse, y la parte que contempla permanecerá invisible. El pensamiento que quiere pensarse, la conciencia que quiere ser conciencia de sí misma, debe hacer una torsión en la que pierde una parte de su visibilidad. […]. Así mutilada, con un fragmento en sombras, la conciencia se presenta como un monstruo. Es el monstruo (Aira, *Ibid* : 58)[856].

Dans cet extrait de l'essai « Arlt » qui raconte la naissance du monstre de l'écrivain éponyme, César Aira théorise son concept de Monstre au travers de la fable de la tentation de la Vierge, cette conscience qui, pour se saisir, doit nécessairement effectuer une torsion sur soi. Cette vierge/conscience figure l'écrivain·e qui, pour contempler son processus de création en acte, doit se scinder pour le saisir et le voir agir « hors de lui ». Pour « être voyant, se faire voyant » (Rimbaud, 1871)[857], pour pouvoir « assiste[r] à l'éclosion de [sa] pensée » (*Ibid.*), l'écrivain·e doit affirmer « Je est un autre » (*Ibid.*) et « faire l'âme monstrueuse » (*Ibid.*). De Rimbaud à Aira, l'auteur·rice est un·e monstre et sa puissance oculaire est sans cesse réaffirmée. L'auteur·rice est un regard et le Monstre est donc la matérialisation de ce regard,

[855] AIRA César, « Arlt », *Paradoxa*, n° 7, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993, p. 63.
[856] *Ibid.*, p. 58.
[857] RIMBAUD Arthur, *Lettre du voyant*, 15 mai 1871.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

la trace du processus de création qui « reste » de l'écrivain.e ou « survit » à l'écrivain·e lorsque celui ou celle-ci n'est plus, l'espace – le blanc – qui s'ouvre entre les textes, entre les mots et les phrases. Pour César Aira, la mort de l'écrivain·e célèbre radicalement « la naissance du monstre » autrement dit la survie de son processus de création qui se détache et dépasse le corps contingent de l'écrivain·e pour habiter le corps mythique-textuel de l'auteur·rice.

Comment s'effectue chez nos autrices le chemin du corps de l'écrivaine au Monstre ? Dans les trois premiers chapitres de cette partie nous avons envisagé les romans d'un point de vue diégétique racontant les métamorphoses physiques ou les rites de passages des figures féminines de la captive aux monstres féminins. Dans la mesure où les personnages peuvent s'apprécier comme des auto-figurations de leurs autrices[858], nous pouvons envisager ces métamorphoses physiques comme [métaphores de] rites de passage esthétiques, d'« accouchement » ou de « naissance » de soi dans l'écriture – naissance à soi d'un soi-autrice (dans le sens où César Aira entend la « naissance du monstre ») en nous plaçant dans une perspective métalittéraire. Cette naissance est le résultat d'un processus de « sublimation », terme que Julia Kristeva reprend à Freud pour désigner la mise à distance de l'abject par le langage, par l'art. En ce sens, l'art et dans notre cas l'écriture constitue un passage de l'ordre de la séparation et de la singularisation à la fois, qui tient de l'accouchement de soi (Anzieu, 1981), de l'accouchement d'un « corps de l'œuvre » qui serait le produit de la transmutation d'une crise personnelle en œuvre d'art au cours de laquelle les représentants inconscients de cette crise deviennent structurants, sont mis en mot et passent par le style de l'auteur·rice qui en fait un code singulier : « Le corps de l'artiste, son corps réel, son corps imaginaire, son corps fantastique, sont présents tout au long de son travail et il en tisse des traces, des lieux, des figures, dans la trame de son œuvre […] il y a dans la création d'une œuvre d'art ou de pensée, du travail d'accouchement, d'expulsion, de défécation, de vomissement » (Anzieu, 1981 : 44)[859]. Ce « code » est un autre terme pour définir l'équation sensible entre l'artiste et son processus d'écriture – « monstre » chez César Aira – autrement dit pour définir le corps textuel de l'écrivain·e, sa langue : « Le monstre est l'individualité absolue […]. Ce dispositif de conscience qui prétend assister à son propre spectacle, le langage qui veut se parler à soi-même, en un mot, le Monstre. Ce dispositif, c'est

[858] À ce propos, voir chapitre 4.
[859] ANZIEU Didier, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981, p. 44.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

le Monstre » (Aira, 1993 : 58)[860]. Plus que transmutation d'une crise (terme qui s'inscrit dans la vision psychanalytique de Didier Anzieu), nous voyons dans le passage de l'écrivaine (la personne de chair et d'os) à l'autrice (sa singularité stylistique et poétique), la transmutation d'une perception singulière, d'un regard – de points de vue et de points de sentir – à travers la langue que nous appellerons aussi « corps du texte[861] ». La langue est donc bien cette interface ou cet « entre » le corps de l'écrivaine et son texte, la matière qui met en forme « ce qui se passe » entre la perception et le texte. Ainsi, l'expérience de l'exil et du déplacement qui configurent une perception duel, nomade, deviennent des moteurs de création ainsi que des processus structurants chez Fernanda García Lao. En effet, chaque roman de l'autrice est un corps nomade qui se déplace ou se transforme d'un genre à un autre, glisse d'un ton à un autre et où le langage même s'exile du signe linguistique et de la syntaxe normée débordant ou fusionnant vers des signifiances nouvelles. Dans les romans d'Ariana Harwicz c'est la tension entre le désir et la norme se manifestant par des « coupures » qui devient un principe structurant le corps du texte qui se manifeste depuis une syntaxe, une langue et une organisation interne hachées et compulsives. Gabriela Cabezón Cámara, quant à elle, engendre un corps textuel qui réagit comme un explosif générant une langue abrasive qui dynamite de manière rhizomique les catégories, les canons, les normes littéraires. Ainsi, comme chez Ariana Harwicz où la coupure structure stylistiquement et sémantiquement le corps du texte dans sa dislocation compulsive, la langue explosive de Gabriela Cabezón Cámara devient structurante dans sa déstructuration même de la norme produisant un corps textuel *queer*. De même chez Mariana Enríquez, l'horreur, qui structure sa perception de l'histoire et de la société, vient configurer un processus d'écriture qui exhume des genres littéraires oubliés ou marginalisés comme le gothique ou l'horreur par lesquels l'occulte se transmute en sublime, et le gore, en violence cathartique. Samantha Schweblin transforme sa perception méfiante vis-à-vis du langage en moteur d'énonciation et principe structurant d'une « écriture à voix haute » (Barthes, 1973)[862] dans *Distancia de rescate*. En effet, le roman est un dialogue maïeutique entre une femme adulte et un enfant dont l'étymologie *infans* (qui n'est pas doué de parole) nous ramène à la question du langage. C'est l'enfant qui guide la femme, par le langage, dans la réappropriation de son corps. Ainsi, dans les termes de

[860] AIRA César, « Arlt », *Paradoxa*, n° 7, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993, p. 58.
[861] En effet, nous basant sur la distinction que fait Roland Barthes de l'œuvre et du texte, nous choisissons l'expression « corps du texte » au « corps de l'œuvre » de Didier ANZIEU.
[862] Le terme d'« écriture à voix haute » est employé par Roland BARTHES dans *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 88. Il désigne une écriture qui n'est pas de l'ordre du langage et du sens mais de l'ordre de la matérialité et du « grain » de la voix.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Kristeva, le corps textuel est le résultat d'un processus de « sublimation » : il permet de saisir l'expérience et la perception singulières des autrices en les performant en processus de création. Ce passage du corps de l'écrivaine à l'écriture peut donc être envisagé comme rite de passage ou, dans les termes de César Aira, comme « naissance du monstre » en tant qu'auto-accouchement d'une langue à soi.

À ce titre, les romans d'Ariana Harwicz et notamment *Matate amor* nous semblent constituer des cas exemplaires de l'écriture comme rite de « naissance du monstre » à travers le corps textuel. En effet, l'autrice narre des histoires de maternité prises dans une tension constante entre la norme et le désir. D'un point de vue diégétique, ses romans peuvent se lire comme les récits de rite de passage à la maternité ou de rite de passage à l'âge adulte selon que l'on se place du point de vue des mères ou de leurs enfants. Mais il s'agit aussi de rites de passage à l'écriture – Ariana Harwicz commence à écrire au moment où elle devient mère – et au « mythe personnel de l'écrivain·e ». Car il y a bien une dimension mythologique dans les romans de l'autrice : le traitement indéterminé, radical, exemplaire du couple mère-enfant, le caractère innommé des personnages et des lieux, véritables « *topos* » qui se divisent en utopie (la forêt) et dystopie (la maison). Le couple monstrueux mère-enfant vient donc figurer la matière abjecte de la création, la fusion aveugle, que le couteau – récurrent dans l'œuvre – doit séparer, ciseler, pour faire affleurer l'altérité et donc la singularité. Pour reprendre les termes psychanalytiques de Julia Kristeva, le couple mère-enfant figure le « symptôme » : « un langage, déclarant forfait, structure dans le corps un étranger inassimilable, monstre, tumeur ou cancer, que les écouteurs de l'inconscient n'entendent pas car c'est en dehors des sentiers du désir que se blottit le sujet égaré » (Kristeva, 1980 : 19)[863] et l'enfant utopique de *Matate amor* – « enfant de la forêt, enfant apatride, errant » (p. 50) – que nous proposons de lire comme métaphore de l'œuvre de l'autrice, figure la « sublimation » : « la possibilité de nommer le pré-nominal, le pré-objectal » (Kristeva, 1980 : 20)[864]. L'expérience de la maternité dans toute sa complexité[865] serait le symptôme ; et le corps du texte, sa sublimation : « Dans le symptôme, l'abject m'envahit, je le deviens. Par la sublimation, je le tiens »

[863] *Ibid.*, p. 19.
[864] *Ibid* , p. 20.
[865] Au sujet du corps maternel dans les œuvres de notre corpus, voir chapitre 7 et notamment les idées de Julia Kristeva à ce sujet. En effet, rappelons que cette dernière compare le langage poétique et la maternité pour leur pouvoir de déstabilisation de l'univoque et le symbolique ainsi que le dévoilement de l'hétérogénéité et du mouvant. Elle envisage la maternité depuis la question du langage, qui, comme le langage poétique, serait un « avant le sens » dans les vocalises de l'enfant et un « après le sens » dans les troubles psychotiques : autrement dit, un langage de la compulsion, de la continuité où se dessine la perte d'une cohérence, d'une totalité, d'une unité saisissable comme le signe. C'est ce qu'elle entend par « sémiotique » en opposition au « symbolique ».



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

(Kristeva, 1980 : 20)[866]. Kristeva compare la maternité au langage poétique dans le sens où ces deux instances déstabilisent le langage symbolique et univoque pour faire affleurer ce qu'elle nomme le « sémiotique », la langue d'avant le sens, d'avant la séparation du signe, la langue de la continuité et de la compulsion. Dans tous les textes d'Ariana Harwicz, il y a un va-et-vient compulsif entre le symbolique et le sémiotique ou plutôt entre le langage social et le poétique, qui structure la singularité de son écriture prise entre la norme et le désir que nous appellerons « une écriture au couteau » et dont nous allons étudier à présent les manifestations et la singularité aux côtés des autres poétiques des autrices de notre corpus.

### *7.1.2. Typologie des poétiques monstres*

Quelles poétiques monstres pouvons-nous appréhender dans les corps textuels de notre corpus ? Par « poétiques monstres » nous entendons le processus de création singulier d'une écrivaine par lequel elle devient autrice, autrement dit : ce qui se passe dans la matière même des textes – leur « texture » (Barthes, 1971)[867] –, dans le travail de la langue en-deçà de l'œuvre, et dont nous proposons une typologie.

#### a. Fernanda García Lao : poétique du transplant

Le regard de Fernanda García Lao est traversé par l'exil, le déplacement et la dualité (voir chapitre 7). Ces expériences se traduisent corporellement et notamment dans sa langue par l'incorporation obligatoire de la *ceta* espagnole dans sa prononciation lorsqu'elle est écolière à Madrid. L'exil et le déplacement engendrent donc des mutations physiques de l'ordre de la greffe ou du transplant qui débordent l'expérience de l'écrivaine pour s'inscrire dans la diégèse de ses textes au travers des diverses opérations subies par Violeta dans *La piel dura* (transplantation de la main) ; ManFredo dans *Fuera de la jaula* (amputation d'une tête des frères siamois et permanence de l'amputé comme parasite dans le cerveau de l'autre) ; Lana, la poupée-fantasme du colonel dans le même roman (création de divers prototypes par ajouts, modifications de parties) ; Guillemette et Fernand, enfin, dans *Amor invertido* (transplantation du cœur de l'un dans le corps de l'autre). Fernanda García Lao, à sa façon greffée, inscrit et performe le processus de la transplantation dans le corps du texte au travers

[866] *Ibid.*, p. 20.
[867] BARTHES Roland, *op. cit.*, 1971.



Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.
Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin

de ce que nous appellerons une « poétique du transplant ou de la greffe » créant une « texture » linguistique hétérogène et plurielle, double monstrueux et singulier de l'autrice. S'il y a une singularité stylistique par laquelle il est possible de reconnaître l'autrice, c'est dans sa poétique de la greffe dont les sutures narratives, linguistiques, corporelles sont montrées et même soulignées chez Fernanda García Lao, qui joue avec l'écart grotesque et l'incongruité. Ces mêmes sutures qui rendent saillants l'artifice et l'arbitraire des opérations (et les institutions patriarcales médicale, matrimoniale ou militaire desquelles elles émanent) se manifestent dans les opérations linguistiques de l'autrice mon*s*trant et se jouant de l'autorité du signe linguistique en en détournant le pouvoir à son compte. En effet, Fernanda García Lao manipule le texte comme un corps qu'elle forme à tous les niveaux, comme le Monstre du docteur Frankenstein, par transplantations, greffes, ajouts, en laissant les sutures apparentes. Ses opérations textuelles sont visibles au niveau des seuils du roman (Jouve, 2007)[868] – de sa peau – par la greffe de plusieurs types de paratextes notamment dans les deux romans *Vagabundas* et *Muerta de hambre* dont les tables des matières sont exhaustives. En effet, le corps du texte de *Vagabundas* est constitué de trois parties : la première partie intitulée « El terreno de la huida » se compose de vingt-neuf chapitres qui narrent l'histoire d'Eusebia au travers de plusieurs axes temporels ; la deuxième partie intitulée «La vida postal » est une série de lettres dont la destinaire est Guadalupe, la fille de Demeterio (le fils d'Eusebia) et d'Amanda rencontrée dans l'hôtel au moment de la fuite d'Eusebia ; enfin la troisième partie intitulée « Tratado de la errancia » sous lequel Fernanda García Lao indique qu'il est écrit « por Eusebia Escobar » intègre les archives léguées par Eusebia à Demeterio de ses recherches sur le thème de la fuite et notamment des « *mujeres escapistas* » et se compose de trois « *cuadernos* » constitués de « *carpetas* » A, B ainsi que d'un « *anotador* » où se trouvent les « *conclusiones* », « *Hojitas que Demeterio no llegó a leer* », « *Bibliografía encontrada en la 103* », d'un « *Anexo* » avec un album photo des personnages du roman, un « *Recorte de diario* », un « *Mapa de la zona* », un « *Guía de relaciones* » et enfin une partie « *Sobre cerrado* » adressée à Guadalupe comprenant des citations de Demeterio. Notons que chaque partie du livre s'ouvre avec une page où est inscrite une citation. Le roman *Muerta de hambre* est aussi composé de trois parties : dans la première partie « Mi vida », la narratrice María Bernabé raconte son adolescence traversée par la dévoration ; la deuxième « Mi obra » est un pot-pourri de fragments de créations fictives de María Barnabé : « Advertencia sobre

[868] Sur la terminologie « seuils du roman », « corps du roman », voir l'ouvrage théorique de Vincent JOUVE, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2007 où ce dernier propose une théorie du roman comme corps.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

mi obra », « La vida de las gemelas del norte » sous-titré « novela muy inconclusa » et présentant une phrase suivant la mention « capítulo uno », « Verdades inservibles » sous-titré « aseveraciones caprichosas » composé d'aphorismes, « Se abre un interrogante y no hay respuesta, es infantil sugerirla » sous-titré « ( ¿Relato ?) », « CASI Poética » sous-titré « Prosa » et enfin « CASI Documental » sous-titré « Frases escogidas » constitué de citations de personnes qui traversent son histoire ; la troisième partie « Anexos » comprenant trois textes apportant de nouveaux points de vue sur l'histoire de María Bernabé « Relato de C, la hermana de B, contradiciendo los dihcos de esta última », « Carta de Beatriz Scabio, enfermera de la clínica Los Álamos » et enfin « Nota del editor ». Chaque texte de Fernanda García Lao est une accumulation, une multiplicité de textualités qui tissent une forme et un sens inédits débordant ainsi de l'œuvre, de l'univoque, du linéaire, de la centralité du narrateur, et de l'autorité de l'auteur·rice. Cette poétique de la greffe est performative : le corps textuel est actif et interactif, il « se fait » dans les opérations de sutures entre les morceaux à greffer, les fils à tisser tel le texte-tissu de Roland Barthes :

> Texte veut dire tissu ; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile (Barthes, 1973 : 85).

Fernanda García Lao procède à une dissémination du sens et les annexes et autres appendices fictifs jouent le dés-œuvrement, résistant à ce que le texte ne se cristallise en œuvre. De ce fait, c'est une véritable « communauté dés-œuvrée[869] » qui se tisse dans le livre et où les lecteur·es prennent part, invité·es dans le labyrinthe de ces tissages textuels à inventer et imaginer les sutures de l'histoire. Chaque morceau déplace le point de vue, élargit l'histoire, ajoute des versions, contredit, met en question. Le roman devient une recherche ou un mystère à élucider dans et par les fragments à l'image de la main transplantée de Violeta. En effet, les opérations de greffes textuelles sont effectives dans la chair même du corps textuel : dans la langue et les mots. Le nom des personnages s'engendre par cette poétique de la greffe au niveau du signifiant : Violeta devient « *Violenta* » ; ManFredo est un nom-transplant ainsi que Guillemette et Fernand, greffons ou amputations issus de leurs deux auteur·rices Guillermo (Saccomano) et Fernanda (García Lao). Enfin cette poétique organise même le corps du roman (Jouve, 2007) – les structures du récit – dans la répartition de la

[869] Terme faisant référence à la « communauté désœuvrée » de Maurice Blanchot (voir chapitre 9).



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

narration : polyphonie extrême dans *La perfecta otra cosa* qui compte sept narrateurs prenant en charge un chapitre l'un après l'autre ; polyphonie organisée en trois parties distinctes et chronologiques dans *Fuera de la jaula* (première partie : « Aurora, 1956 » ; deuxième partie : « Norma, 1975 » ; troisième partie : « Severino, 1989 ») ; organisation épistolaire par interposition de lettres d'un destinataire à l'autre dans la première partie d'*Amor Invertido* ; puis narration de fragments de récit par Guillemette ou Fernand parfois difficilement reconnaissables, étant donné la confusion des corps/sexes de chacun. Dans *Muerta de hambre* et *Vagabundas*, la polyphonie s'organise dans le paratexte – dans les morceaux transplantés en annexe – et non pas dans le corps même du récit. La poétique de la greffe génère donc un corps transtextuel qui est une composition morcelée aux sutures apparentes à l'image du corps de ses personnages transplantés comme Guillemette et Fernand ou Violeta.

Voyons donc, dans le roman *La piel dura* dont la protagoniste est Violeta qui subit une transplantation de la main, comment se manifeste cette poétique de la greffe dans la création d'un corps textuel qui est le double du personnage transplanté, lui-même double de l'autrice. Les trois parties qui structurent le roman se subdivisent en plusieurs micro-chapitres eux-mêmes composés de greffons textuels : citations qui semblent être des fragments d'un journal personnel à la fin de certains chapitres, en italique ; citations d'auteurs (Copi, Shakespeare) ; fragments d'improvisations théâtrales « *impro* » et « *momento* » ; matériaux fragmentés qui servent à la création d'une pièce de théâtre. Greffons et greffé·es peuplent le roman tant au niveau diégétique (le personnage de Violeta transplantée ainsi que les personnages qui font partie du groupe de parole « *Injertados* » que nous rencontrons dans un premier temps réunis dans une séance du groupe puis éparpillés dans le roman) qu'au niveau formel. Le roman, motivé par la transplantation de son personnage, est le double textuel de l'argument corporel lui-même transmutation narrative de l'expérience de l'autrice – notamment de sa greffe subie de la *ceta*. Par cette poétique de la greffe Fernanda García Lao engendre un corps romanesque hétérogène transtextuel qui évolue par ajouts, transplantations génériques (roman, théâtre, tragique, grotesque, policier) et textuelles. L'autrice crée une poétique performative et disséminatrice : les mots, entraînés par le corps transplanté, recouvrent plusieurs sens et deviennent aussi des corps greffés : les titres de la seconde partie (lorsque Violeta est internée et amputée à l'hôpital) peuvent se lire de différentes façons : « Mano Violeta » renvoie à la main de Violeta et à la couleur de sa main ; « Recortes » se rapporte aux coupures de presse sur la transplantation que lui apporte sa patronne mais aussi à la coupure dans le corps du personnage ; « Compatible » renvoie à l'idée de compatibilité de la main d'un donneur et

aussi au nom que Violeta donne au membre greffé. Chaque greffon (texte, mot, membre) est doté d'une puissance performative qui engendre le corps textuel monstrueux.

b. Gabriela Cabezón Cámara : poétique queer et trash

Pour Gabriela Cabezón Camara, l'art est une intervention sur le réel et l'écriture est le médiateur par lequel elle intervient contre l'oppression du système hétéronormatif et patriarcal dans son ensemble et à tous les niveaux (linguistique, institutionnel, social, physique). L'autrice génère dans le corps du roman comme dans le corps de ses personnages le brouillage performa*c*tif des normes par la rencontre inattendue avec l'altérité qui donne naissance à un corps indécidable mais néanmoins et plus que jamais « à soi » car inappropriable. Ainsi, les rencontres de Quïty et Cleo dans *La Virgen cabeza*, Gabi et Elena dans *Romance de la negra rubia*, la China Iron, ou Beya-captive engendrent des corps-performances[870] : corps *queer*, corps transplanté, corps-devenirs, corps baroque expiateur au niveau de la diégèse qui se manifestent dans le corps textuel par les rencontres entre les langues des personnages dans la narration ou les dialogues. Cette langue que se parlent les personnages entre eux ou à elle-même comme dans le cas de *Beya*, est un tiers-espace (Bhabha, 1995) où se compose une langue hybride, non-close, poreuse à la contamination linguistique. En effet, la poétique *queer* de l'autrice, est une poétique de la porosité qui transgresse les frontières et les limites normatives vers une ambiguïté qui se veut indécidable : « *lo* queer *permite hacer visible e incorporar los cuerpos y las subjetividades ancladas en la frontera y la ambigüedad y que desafían los marcos binarios de inteligibilidad identitaria: trans…* » (Maristany, 2008 : 17)[871]. Le caractère indécidable et inappropriable de la langue s'inscrit comme une poétique de résistance au langage du journalisme (milieu dans lequel travaille l'autrice) :

> *La Virgen Cabeza* es muchas cosas, pero entre otras es una resistencia al periodismo. Por eso están las oraciones larguísimas con sus subordinadas, la mezcla de registros, con algo de ironía, con esto de poder recurrir a todos los recursos, poner a una voz extraída de una villa y algo del romancero español, así todo mezclado. Esa era la intención (Cabezón Cámara, 2018)[872].

[870] À ce propos, voir chapitre 6.
[871] MARISTANY José Javier, « ¿Una teoría *queer* latinoamericana?: posestructuralismo y políticas de la identidad en Lemebel », *Lectures du genre*, n° 4, Lecturas *queer* desde el cono sur, 2008 (p. 17-25).
[872] Entretien avec Gabriela Cabezón Cámara par Francisco SIDEREY ESCOBAR, *Revista Temporales*, 06 avril 2018, [https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/gabriela-cabezon-camara-nuestro-trabajo-es-romper-con-lo-cristalizado/].

Chez Gabriela Cabezón Cámara, corps et corpus *queer*, *gender* et genres littéraires, transsexualité et transtextualité dialoguent et façonnent un corps textuel *queer* politique et performatif qui rompt de façon critique et créative avec tout système littéraire et linguistique autoritaire ou normalisant : le langage journalistique, médiatique, mais aussi l'idée de canon littéraire, de corpus national, de système de genre littéraire et linguistique. L'hybridité de son écriture n'est pas « sélective » ni « utilitariste » (féconde dans le sens biologique) mais bien critique et subversive (féconde dans le sens littéraire) : elle crée des possibles.

Ainsi, les textualités de Gabriela Cabezón Cámara sont à l'image de la personnage de la *China* Iron : des transtextualités *gauchas queer* qui sautent par-dessus les limites – *alambres* – institutionnelles et partent à l'aventure dans le désert, espace typographique et textuel de la page blanche semblable aux mille plateaux de Deleuze et Guattari, espace de rencontres et de devenirs rhizomiques qui génère des langues et textualités inédites. *Las aventuras de la China Iron* tisse une langue inédite dans la rencontre entre la *china*, Liz l'anglaise puis les membres qui viennent composer la caravane de Mewlen parlant selk'nam, tehuelche, etc. ; ainsi que dans la rencontre entre le genre et la métrique de la *gauchesca* et la poétique *queer* de l'autrice. La langue s'ouvre à une porosité qui en fait une matière fluide et mouvante où se rencontrent de la boue, de l'eau, des couleurs, de l'animalité, du végétal, de l'anglais, du selk'nam, de l'espagnol, de la poésie, du récit, de la peinture, de la musique, etc. Et cette multiplicité est emportée dans un *continuum* qui déclassifie et dissémine les catégories comme le fleuve sur lequel vogue la caravane de Mewlen se dérobant à toute fixité et toute représentation.

Car c'est dans ce dérobement que se joue la poétique *queer* de l'autrice. En effet, ses romans s'ouvrent sur un chaos linguistique qui se manifeste par un débordement de matière *neobarroso*[873] où les éléments demeurent, à la première lecture, indécidables. La première phrase de *La Virgen Cabeza* fait référence à la matière, « *Pura materia enloquecida de azar* » (p. 9) et s'initie par une méditation fluide sur la vie, la mort et la matière de Quïty elle-même enceinte face au Río Parana ; *Romance de la negra rubia* s'ouvre avec la longue description microscopique d'un tissu – « *Un azul de brillo poliestirénico y tenso* ». Il s'agit du tissu de l'uniforme militaire dont la tension annonce l'imminence de l'expulsion de l'immeuble d'artistes *okupas* – le chapitre, à ce titre, s'intitule « Inminencia », et annonce le commencement de l'histoire. Ce texte-tissu, matière informe qui précède la création, inaugure

[873] Rappelons que le *neobarroso* est le nom donné aux expressions spécifiquement *rioplatenses* du néobaroque qui, selon le poète Néstor Perlongher, survient de la fusion entre le baroque et la boue (*barro*) du Río de La Plata.



Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.
Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin

le roman accompagné d'une référence à la Genèse : « […] *porque hay que comenzar a contar por algún punto y podría ser cualquiera: el mismo Génesis con árbol, prohibición, serpiente, mordida y hombre y mujer en pelotas* » (p. 11). Enfin, la matière préside aussi à la création dans *Las aventuras de la China Iron* qui s'ouvre sur la description-narration de la rencontre de la lumière avec le chiot tous deux fondus dans les matières et les mouvements de la plaine, avec toujours en filigrane, la Genèse : « *Primero luchaban hombres, perros, caballos y terneros huyéndole a lo que asfixia, a lo que chupa, a lo fuerte del agua que nos mata* » (p. 12). Remarquons que la matière est toujours décrite dans son mouvement, ses rencontres avec les autres éléments, son flux continu. À l'image du fleuve, Gabriela Cabezón Cámara invente une poétique fluide qui crée des transtextualités *queer* disséminant et entraînant les catégories (notamment les genres littéraires et sexuels) dans son sillage. Ainsi, le travail d'écriture peut s'apparenter à de l'art plastique et plus particulièrement, dans *Las aventuras de la China Iron*, à de la peinture dans le sens où depuis une matière informe, l'autrice, par mélanges, par poses, fait naître des formes et une histoire. Mais comme dans une aquarelle trop humide – comme le climat humide du nord traversé par le fleuve Paraná –, les contours des personnages, de l'espace et de l'histoire se fondent les uns aux autres et s'évaporent pour redevenir matières et couleurs informes.

> La tatatina indica el inicio del otoño y la hora de moverse y nos preparamos en unos pocos días, en menos de una semana estamos todos subidos a los wampos cubiertos de ramas y con colonias de juncos en cada uno de sus lados largos, simulamos ser monte, ser orilla de Paraná y nos vamos metiendo en esa nube que se come el suelo y el rio […]. Hay que vernos, pero no nos van a ver. Sabemos irnos como si nos tragara la nada: imagínense un pueblo que se esfuma, un pueblo del que pueden ver los colores y las casas y los perros y los vestidos y las vacas y los caballos y se va desvaneciendo como un fantasma: pierden definición sus contornos, brillos sus colores, se funde todo con la nube blanca (p. 185).

Gabriela Cabezón Cámara semble écrire comme elle peindrait, inventant des mots-couleurs, et inventant des rencontres qui à leur tour inventeraient des couleurs et des mots : des mots pour les couleurs et des couleurs pour des mots comme sur une page-palette-plateau :

> (…) nos dormimos sobre esa oscuridad que reverbera de luna y nos despertamos rodeados de aguapé, unos repollos verdes llenos de flores muy violetas que se recortan con fuerza en ese verde que tal vez solo el trigo y solo allá en los prados de Inglaterra, pero más rico: un verde hermoso, vivo, de mil matices, tantos que no alcanza la palabra para contenerlos y empezamos a inventar otras para nombrarlos. Usamos las palabras guaraníes, aky para el color tierno de los brotes, hovy para el casi azul de todo el follaje cuando se acerca la noche, hovyũ para la intensidad de casi todo en verano, y estamos buscando los nombres para el color seco de los juncos que sin embargo están siempre mojados, para el dorso plateado de las hojas de los sauces, para los camalotes y los aguapé

> que cubren el lomo del Paraná y sus ysyry, para los pastos oscuros que crecen debajo de los árboles, para el ita poty que deja la humedad en todas partes (p. 176).

Chez Gabriela Cabezón Cámara, c'est bien le désir qui préside aux rencontres diégétiques mais aussi, semble-t-il, à sa propre rencontre avec l'écriture. En effet, l'autrice semble désirer la matière et ce désir déterritorialise la langue vers de nouvelles textures textuelles : dans *La Virgen Cabeza*, ce sont les matières de la *villa* qu'elle désire et qu'elle assemble dans une poétique *trash* (dont le premier sens est, rappelons-le, « poubelle » en anglais) qui est un collage où elle recycle les déchets du bidonville[874] dans un corps textuel qui, comme les corps des personnages, sédimente les pertes et les morts ; dans *Romance de la negra rubia*, elle désire l'art contemporain, l'installation, la performance ; enfin dans *Las aventuras de la China Iron*, elle désire la peinture ou plus précisemment l'aquarelle dans toute sa dimension aqueuse et liquide. Dans chacun de ses romans, c'est donc la poésie – comme langage matériel éminemment performatif en-deçà de la domination du sens – qu'elle désire. La langue singulière s'invente dans les rencontres entre les personnages au niveau de la diégèse qui entraînent le mouvement et la déterritorialisation des personnages – Quïty, de Palermo à la *villa miseria* El Poso ; Gabi, de la communauté d'artistes *okupas* à la biennale de Venise ; Beya, déplacée de force dans un bordel clandestin ; la *china* qui sort de son hameau et part à l'aventure dans le « désert » – génèrent des rencontres rhizomiques qui créent des corps et des langues inédites ; Quïty et Cleo *villera* qui parle comme une espagnole médiévale inventent un genre et langage musical *queer* : l'opéra-cumbia ; Gabi et Helena la milliardaire suisse collectionneuse d'art contemporain inventent un langage bioplastique : l'installation « *sacrificio* » où Gabi expose sa peau brûlée et le visage transplanté de sa compagne ; Beya invente un langage néobaroque et carnavalesque où elle performe la prostituée pour se libérer de ses bourreaux, doublé d'un langage intérieur où elle devient tour à tour plante, animal, figure mystique, etc. La déterritorialisation et la rencontre génèrent donc un corps textuel hybride, *queer*, qui opère sur la langue une transvalorisation, une transqualification ainsi

[874] Cette esthétique trash est notamment représentative des textes publiés dans la maison d'édition *cartonera* Eloisa Cartonera créée par l'auteur Washingtion Cucurto dans le quartier populaire de La Boca à Buenos Aires post crise de 2001 où les couvertures des livres sont fabriquées par des *cartoneros* salariés de la maison et la carton qu'ils ramassent dans la rue. L'esthétique trash est une poésie du recyclage qui émerge comme résistance joyeuse à la crise néolibérale. Elle-même hérite des poétiques *neobarrosas* d'un Néstor Perlongher ou Osvaldo Lamborghini mais aussi de la peinture d'Antonio Berni (1905-1981) qui, dans les deux séries Juanito Laguna (qui raconte des scènes de la vie d'un enfant qui vit dans un bidonville) et Ramona Montiel (qui raconte la vie de la prostituée Ramona), utilise la technique du collage en utilisant les matières contextuelles de ses tableaux qu'il ramasse : le carton, le bois, les déchets, les restes industriels, le pastique, le papier, la tôle, etc.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

qu'une dynamique d'invention infinie à l'image de la relation linguistique entre Liz et la China :

> No, Liz es re importante, está todo el tiempo en la lengua de la otra, en las palabras, en la visión de mundo. Porque aparte una cosa que hace la China, y que hace Liz para la China, es la operación contraria a los cronistas. Viste que los cronistas, no sé, veían un chimango y decían es como un águila de la selva negra pero más pequeño, pero de otro color, pero con tres patas ¿no? Traducían así. Y acá es al revés, ella le dice es como un chimango pero más grande, pero no sé qué. O sea, hace la operación contraria a la de los cronistas, le traduce siempre partiendo de las cosas de acá y no de las de allá (Cabezón Cámara, 2017)[875].

La Virgen Cabeza offre un autre exemple intéressant du lien entre la rencontre, la déterritorialisation et la langue. En effet, la déterritorialisation au niveau diégétique de la personnage principale Quïty, journaliste résidant dans le quartier central bobo chic de Palerme qui entre dans la villa miseria « El Poso » et rencontre Cleo la travestie qui communique avec la Vierge, se projette au niveau esthétique. Le roman est la rencontre rhizomique entre leurs corporalités et leurs langues vers des devenirs inédits sur le modèle de la rencontre entre la guêpe et l'orchidée dans *Mille plateaux* : « véritable devenir, devenir-guêpe de l'orchidée, devenir-orchidée de la guêpe, chacun de ces devenirs assurant la déterritorialisation d'un des termes et la reterritorialisation de l'autre, les deux devenirs s'enchaînant et se relayant suivant une circulation d'intensités qui pousse la déterritorialisation toujours plus loin (Deleuze, Guattari, 1976 :16). Dans leur rencontre, se joue un devenir-Quïty de Cleo et un devenir-Cleo de Quïty matérialisé dans cette langue non-localisable et toujours mouvante entre l'espagnol médiéval de Cleo, les cumbias et reggaeton qui résonnent dans le bidonville, les romances qu'on y déclame après l'expulsion policière qui provoque la mort de l'un des leurs, les paroles bibliques et autres prières hybrides.

> Sí, era un poco un chiste. Se promete en toda la novela, pero está medio escamoteado, son unas estrofitas. No sé. Trato de que haya muchos registros coexistiendo fluidamente, digamos. Trato que el sonido de la lengua esté muy subrayado, escribo palabra a palabra y luego por lo que cada palabra va generando respecto de las otras. Supongo que tendería más a lo barroco, pero no a la manera de Junot Díaz o Rita Indiana, es otro barroco (Cabezón Cámara, 2018)[876].

---

[875] Entretien à Gabriela CABEZÓN CÁMARA par Hinde POMERANIEC, *Infoabe*, 19 novembre 2017, [https://www.infobae.com/cultura/2017/11/19/gabriela-cabezon-camara-me-gustan-las-historias-de-mujeres-fuertes-y-libres-como-quiero-ser-yo/].

[876] Entretien avec Gabriela CABEZÓN CÁMARA de Francisco SIDEREY ESCOBAR, *Revista Temporales*, 06 avril 2018, [https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/gabriela-cabezon-camara-nuestro-trabajo-es-romper-con-lo-cristalizado/].

Gabriela Cabezón Cámara crée un corps textuel hybride et polyphonique qui déstabilise toute idée d'univocité du récit et donc d'autorité. En effet, il est composé de 25 chapitres où la narration alterne entre Quïty et Cleo. Le texte devient le lieu d'un débat entre les deux personnages-autrices : Quïty soumet le manuscrit d'un livre à Cleo qui intervient, critique, complète sa version par sa propre vision des choses. Gabriela Cabezón Cámara écrit donc la fiction du « livre en train de s'écrire » : un livre ouvert, inachevé et poreux au débat et à la vie ; ainsi qu'une fiction de « l'autorité en question » car la version et les choix de Quïty sont remis en question par les incursions de Cleo :

> « Ay, Quïty, si empezarías las historias por el principio entenderías mejor las cosas » (p. 21) ; « Te vas por las ramas Quïty, encima te saltás partes: lo único que importa acá es que la historia nuestra empezó cuando la Virgen me dijo » (p. 65) ; « No, Catalina querida, esto no se termina acá […] Y osé que vos te creés que es tu libro y que entonces ponés lo que se te da la gana y se acaba donde se te canta el culo, pero estas equivocada : también es mi libro y sobre todo es el libro de la Virgen […]. Aunque contastes mal muchas cosas y otras no las contastes. Y ahora no voy a tener tiempo de ponerlas yo en el libro. ¿Por qué no escribistes el capítulo de la opera cumbia? » (p. 153-154).

Quïty choisit d'arrêter son récit après l'expulsion du bidonville et la mort de leur fils adoptif. Cleo lui reproche d'omettre le récit de ce qui suit, c'est-à-dire, le succès de l'opéra-cumbia à Miami et part à Cuba organiser un « *megarrecital para convertir a los isleños a la fe de la Virgen Cabeza* » (p. 159).

Le choix sur lequel l'autorité de Quïty est radicalement remise en question est celui de l'absence de chapitres sur l'opéra-cumbia « La Virgen Cabeza » qui est justement le titre du roman. Le corps du roman est l'incarnation textuelle de la poétique *queer* de l'autrice ainsi que de la mise en abyme fictive de son processus de création ouvert, pluriel, controversé et conflictuel qui remet en question non seulement les normes linguistiques et génériques mais aussi les notions d'œuvre (dans le sens de totalité et d'unité), d'autorité (dans le sens de l'unité de l'auteur·rice).

### c. Ariana Harwicz : écriture au couteau

> La literatura me salvó de la "depresión". Yo no podría ser solo madre. Me parece que le faltaría el "corte A". Volvemos al corte. En cine, decimos "corte A": se hace otra escena, se hace un montaje. La "A" es mayúscula siempre. "Corte A" y ahora voy a vivir al campo. Yo siempre digo "corte A"….Jerusalem. Corte A…..me parece que lo interesante en la estructura de la vida es el

> "corte A". El niño también necesita el corte A con la madre. Entonces mi maternidad necesita los cortes (Harwicz, 2015)[877].

Si la coupure est intrinsèque à la vie de l'autrice comme nous l'entendons au travers de ses mots, elle est de la même façon intrinsèque à son œuvre. L'autrice Ariana Harwicz est une véritable figuration du « sujet nomade », à l'instar de ses protagonistes, c'est une « voyageuse de l'espace qui successivement construit et démolit les espaces où elle vit avant de continuer son chemin » (Braidotti, 2000 : 222)[878], remettant ainsi en cause toute fixité. Avant de devenir autrice, Ariana Harwicz a étudié l'écriture dramaturgique et scénaristique à Buenos Aires. C'est peut-être une piste pour comprendre l'importance, dans son écriture littéraire, de la coupure – du « couper vers[879] » – qui constitue l'articulation entre un plan et un autre.

> Hablo siempre de escenas, no de capítulos. Me obligo a decir capítulo para que no me digan que no es un guión o una obra de teatro. La madre aplaudiendo la primera masturbación de su niña púber en la pileta de plástico es una escena de cine; corte y la chica se cubre y se va corriendo. La escena en la que ella sale a buscar a la madre que desapareció hasta que la encuentra haciendo pis debajo de un puente – ese hilito de pis entre las dos piernitas desnudas – es una escena fílmica. Las escenas donde comen el pollo con las manos, las escenas donde cocinan, quizá sean más teatrales (Harwicz, 2014)[880].

Les deux premiers romans d'Ariana Harwicz sont composés, plus que de chapitres, de morceaux, de scènes, de fragments plus ou moins longs qui initient toujours une nouvelle page et présentent donc un texte coupé en plusieurs scènes qui ne vont nulle part mais qui concentrent un instant de climax, comme une décharge, et qui donnent une vision caléidoscopique de la conscience compulsive de la narratrice qui émet ce flux de mots ou rapporte certaines paroles. Chaque scène construit un décor sonore, visuel, rythmique où se mêlent le cinéma (notamment celui de Lars von Trier qu'elle cite beaucoup), la peinture, le piano (dont l'autrice nous dit qu'elle écoute des sonates en écrivant).

> No sé teóricamente nada de música, pero trabajo mucho con ciertos pianistas que tocan sonatas de manera muy acelerada. La literatura que me gustaría escribir tiene que reproducir ese ritmo frenético del piano, esas aceleraciones traspasadas a la escritura. La misma pasión desmedida que sienten los personajes es la pasión que tienen que tener los dedos al escribir. Tiene que haber esa amalgama entre el desborde de pasión de los personajes y la escritura. El lenguaje está asimilado a

[877] HARWICZ Ariana, entretien réalisé en 2015 par Marie AUDRAN.
[878] BRAIDOTTI Rosi, *Sujetos nómades*, Madrid, Paídos, 2000, p. 222.
[879] Terme utilisé dans l'écriture scénaristique.
[880] Entretien avec Ariana HARWICZ de Silvina FREIRA pour *Página 12*, le 19 août 2014, [https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-33095-2014-08-19.html].



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

> la pasión de los personajes. Cuando hay alguna que otra frase con otro tempo, la elimino. Todo tiene que ser febril; por eso son capítulos breves porque la fiebre no se puede mantener mucho tiempo. Uno necesita el corte, si no te asfixiás. La escritura demanda cortes por el nivel de intensidad. Yo termino exhausta, no puedo más (Ariana Harwicz, 2014)[881]

> Compongo a través del teatro y del cine, pero más que nada de la pintura y el teatro. Es como si fueran condensaciones. Todos los pintores pintaron a lo largo del tiempo la relación madre-hijo: desde las pinturas rupestres hasta hoy, en el siglo XX, que ves a Picasso, Botero, El Greco…Todos trabajan con la madre y el hijo y de esas representaciones queda también algo de todo eso como para componer la relación de mis novelas. Es como una transposición de un lenguaje a otro: de la pintura a la escritura. También me pasa muchas veces con el teatro y, en el cine, pienso en Sokúrov y en una película rusa que tematiza el vínculo madre e hijo y que parecía casi una obra de teatro filmada. Me quedó mucho de eso para pasar a la novela (Ariana Harwicz, 2017)[882]

Il n'est donc pas étonnant que ses romans soient adaptés au théâtre depuis 2018 et l'adaptation de Marilú Marini de *Matate amor* interprété par Erica Rivas où s'incarne sur scène la force de son écriture.

L'instrument de la sublimation artistique, de l'accouchement du corps textuel ou de la césarienne qui donne naissance au Monstre, c'est le coutea : « Je coupe donc je suis » pourrait être un énième détournement de l'aphorisme cartésien. En effet, chez Ariana Harwicz, il y a toujours un couteau réel, imaginaire, métaphorique ou linguistique qui guette. Dans *Matate amor*, le couteau apparaît dans les trois moments significatifs et structurants du roman. Il ouvre le roman, tenu par la protagoniste, qui, cachée dans les herbes hautes, regarde de loin son fils et son mari qui jouent dans la piscine. Il est tenu, imaginaire, comme pulsion destructrice de ce tableau familial duquel elle est absente. Au milieu du roman, acculée par l'interrogatoire de son mari jaloux à propos de son amant, elle se jette dans la baie vitrée et part en courant dans la forêt, le corps coupé. Cet épisode entraîne son internement en clinique psychiatrique. À la fin du roman, l'autrice met en scène un duel entre l'amant et le mari. Il s'agit d'un duel parlé mais l'idée de couteau, encore une fois, est présente, dans la signification métaphorique du duel et les réminiscences floues de la *gauchesca*. Dans *La débil mental*, le couteau est l'arme inopérante contre l'aliénation du désir (maternel ou amoureux) car l'abjection triomphe toujours. Dans un premier temps, il est une arme imaginaire prescrite par le médecin de famille qui propose à la jeune fille d'imaginer un couteau quand elle est excédée. Il joue la fonction d'une catharsis, d'un défouloir imaginaire. C'est peut-être là une

[881] Fragment d'un entretien à Ariana Harwicz publié dans le journal *Página 12* le 19 août 2014, [http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-33095-2014-08-19.html].
[882] Fragment d'un entretien à Ariana Harwicz publié dans la revue en ligne *La primera piedra* en août 2017 [https://www.laprimerapiedra.com.ar/2017/08/entrevista-ariana-harwicz-se-derribo-esa-idea-la-mujer-escribe-rosa/].



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

mise en abyme des romans de l'autrice qui crée des couteaux fictifs dans des situations d'aliénation insupportables. À la fin du roman, la mère échafaude un plan de vengeance avec sa fille contre son amant. Puis, mère et fille, après avoir l'avoir massacré à coups de couteau, prennent la fuite, de nouveau tragiquement réunies dans une complicité abjecte. Le couteau, dans le troisième et dernier roman publié de l'autrice, *Precoz*, n'apparaît qu'une seule fois comme couteau de chasse, celui d'un jeu que partagent la mère et son fils. Nous verrons que cette absence de couteau pourrait bien être symptomatique d'une évolution de l'écriture d'Ariana Harwicz.

Le couteau, présent dans la diégèse dans les deux premiers romans, imprime donc son style au corps du texte d'Ariana Harwicz. En effet, l'autrice pointe son couteau sur les corps : coupés par les pulsions, « *caleidoscópicos* » et fragmentés ; sur la sexualité qualifiée de « *mutilación* », de « *hachazos* » dans *Matate amor* ; ainsi que sur les institutions du couple, de la famille, du mariage, sur la maternité, sur le monde du travail, sur l'école. Toutes les instances de son œuvre romanesque subissent la coupure du couteau : le temps et l'espace sont pris entre la compulsion du désir et l'enfermement ; la structure narrative est hachée, *Matate amor* et *La débil mental* sont des corps romanesques fragmentés, chaque chapitre est comme coupé au couteau, bref, brutal, intense comme un flot de rage ou un orgasme, brisant la linéarité du récit. Si les chapitres forment la structure du corps de l'œuvre, la langue en est la matière : langue abjecte, tranchante, parfois informe. En effet, l'autrice rompt les structures rigides et logo-centrées de Ferdinand de Saussure entre signifiant et signifié pour revenir à un niveau « pré-logique » qui peut s'appréhender comme le « sémiotique » de Kristeva, lui-même un avatar du langage poétique. Harwicz libère les mots de leur signifié, de leur charge sémantique, en célébrant leur nature sonore : « Mi marido, me acostrumbré a llamarlo así, fuma afuera, puedo escuchar el soplido del humo a un ritmo regular, fffff, fffff » (*Matate amor,* p. 8), « *Vuelvo a escuchar el ajjj ajjj como de ahorcamiento, ajjj, ajjj, como una gargara ronca y gatuna saliendo del pico curvo del búho* » (p. 12), ; en jouant avec la disposition des lettres : « *dorima* » désigne le mari (« *marido* »). Elle compare son écriture au travail de sculpture : si « *sculpere* » signifie « enlever des morceaux à une pierre », l'autrice semble travailler la langue comme un bloc de matière qu'il s'agirait de tailler, de couper, de ciseler. La coupure transgresse l'oppression sémantique du signe en ouvrant le passage à l'expression d'un style propre, s'inscrivant dans une filiation transgressive de « crayons-



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

couteaux » (Artaud), *pharmakon* (Derrida), « bistouri » (Foucault), « arme du crime » (Bataille), « *tajos* » (Lamborghini), « *lengua fractal* » (Aira)[883].

Le couteau est toujours à l'affût, entre la mère et l'enfant, entre l'écrivaine et le papier – l'autrice nous raconte qu'elle écrit au-dessus de la présence cachée d'un couteau dans le tiroir de son bureau, dans la langue : une langue-couteau. Il y a, chez l'autrice, un désir compulsif de se saisir, de couper avec ce qui pourrait la déterminer pour revenir à cette langue à soi qu'elle [ac]couche infiniment sur le papier comme autant d'auto-césariennes émancipatrices : « *Provocar una escritura hija de otra cosa. Nacida de otra cosa, no de los padres que sabemos que son. O padres otros. Sin padres.* [884] ». À l'image du bébé de *Matate amor*, « *hijo del bosque, hijo apátrida, errante* » (p. 50), sa littérature est apatride. En effet, elle passe à l'écriture alors qu'elle vit isolée dans la campagne française qui configure la scène de chacun de ses trois romans. L'écriture devient alors un moyen clandestin de se réinventer, entre deux langues (l'une étrangère et l'autre, maternelle et clandestine), dans une langue à soi. Son œuvre naît donc de l'entre-deux, du passage, du déplacement et lui donne corps : un corps textuel apatride, orphelin à l'image de ses personnages[885]. La dernière œuvre publiée d'Ariana Harwicz, *Precoz*, semble avoir assumé la séparation et se déploie dans la marge et l'intervalle. Il n'est plus question de coupures tranchantes, de couteaux, de murs ou de portes closes à enfoncer. Le couple mère-enfant habite une maison « *sin dirección ni número* », un espace marginal entre les champs de vignes et les zones industrielles qu'il partage avec les Roms, gitans et réfugiés africains. L'espace n'est pas confiné à l'intérieur de la maison, il est extérieur et dynamique : le couple de personnage se meut sans cesse d'un lieu à un autre, construisant ainsi tout au long du roman un itinéraire extatique de la marge, de l'intervalle. Comme tout corps, le corps de l'œuvre est mouvant, sujet aux transformations. Il semblerait que « *el hijo del bosque* » apatride ait grandi : « *Mi hijo se duerme largo en mi*

[883] C'est en ce sens que cette « écriture au couteau » a toute sa place dans une filiation transgressive de couteaux. À la manière du crayon-couteau d'Antonin Artaud qui « blesse et soigne comme un fléau, qui creuse en ouvrant d'abondantes hémorragies d'encre, qui trace des pustules et des abcès salutaires » (GONZALEZ, 2007 : 153-164), supplice et libération, instrument d'acuponcture et poignard, l'écriture au couteau de Harwicz est un *pharmakon* (Derrida) : venin et pansement à la fois. Il est aussi un instrument de déconstruction qui permet de montrer tout en déconstruisant, d'accéder à l'intérieur, de procéder à une autopsie de la folie: « J'ai transformé le bistouri en porte-plume » dit Michel Foucault en 1968. Et l'autrice utilise ce « bistouri » du philosophe pour inciser les normes, inciser les discours. *Pharmakon*, *bistouri*, le couteau d'Ariana Harwicz peut s'apparenter aussi à l'arme du crime transgressif de Georges Bataille qui libère le désir de ses limites et interdictions (Bataille, 1957). Enfin en termes de langue, l'écriture au couteau s'apparenterait à « *la escritura como tajo* » qui définit l'œuvre d'Olsvaldo Lamborghini dans les mots de Perlongher : une « *lengua fractal* » (Aira, 2012) qui s'oppose au beau, aux canons esthétiques pour les transgresser et rénover la langue. Voir GONZALEZ Francisco, « El lápiz de Artaud », *Revista de filología románica*, 2007, p. 153-164.

[884] Ariana HARWICZ (Entretien en 2015 par Marie AUDRAN).

[885] À ce sujet, voir les chapitres 4, 5 et 6 (sections concernant Ariana Harwicz).



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

*regazo, su brazo sobre mis piernas desnudas cubiertas por un chal, por su cabeza pesada me doy cuenta por primera vez que es un hombre* » (p. 12). Dans *Precoz*, si Ariana Harwicz explore encore l'« entre-deux » et en fait même le sujet de son roman – le titre renvoie à l'âge intermédiaire de l'adolescence, période de transformations – ce n'est plus depuis la coupure, un schéma de corps scindé et un corps romanesque coupés mais depuis le continu. Elle met en marche la frontière spatiale et sociale, le seuil des âges, la séparation de l'enfant et de sa mère. Le roman ne comprend pas de chapitres, c'est un flot continu où, bien souvent, elle passe d'un personnage à un autre, d'un lieu à un autre, d'un instant à un autre, sans que le lecteur ne s'en rende compte. Tout est emporté dans un continuum où se meuvent des transformations radicales mais imperceptibles. Il ne s'agit plus de matérialiser la coupure dans le corps des personnages et dans le roman, mais de matérialiser l'« intervalle » : le transitoire et le marginal. Le corps de l'œuvre évolue : de scindé, il devient nomade. Ariana Harwicz crée, à l'image de ce « *niño cometa* » (p. 24), un corps textuel singulier haletant et fuyant matérialisant le mouvement de son désir qui, comme le Monstre de César Aira, court toujours en avant et qu'elle guette et poursuit un couteau à la main : « *Sigo despacio por momentos acelerando y frenando, buscándolo como a un castor perdido clavando sus incisivos, un hijo rayo, un hijo cometa. Y de pronto a lo lejos entre el negro y el negro una corneja camina encorvada. Me acerco lo más posible para que no pueda desbandarse. Pero él sigue adelante, la orden de no parar hasta perder el juicio* » (p. 25).

### d. Mariana Enríquez : poétique de la hantise

L'expérience « épidermique[886] » de la dictature militaire hante les textes de Mariana Enríquez. En effet, l'autrice explique que cette expérience est inscrite dans son enfance comme une sensation de peur, de claustrophobie, de non-dits, de simulations, n'ayant pas été médiée par le filtre de la raison et qui surgit à l'état brut dans ses textes sans qu'elle ne s'en rende compte parfois, comme des résurgences inconscientes, ou des sensations fantômes. Son regard et sa pratique de la lecture sont configurés par le truchement entre ces sensations enfouies de l'enfance et le *destape* des témoignages crus de la dictature militaire dans les années 1990[887] qui rencontre ses lectures adolescentes de Stephen King, Lovecraft, Poe, James, Bradbury, Rulfo, Lugones, Ocampo, Quiroga, et des mythologies nordiques. La

[886] L'expression est d'elle-même (entendue en entretien public).
[887] À ce sujet, voir par exemple *El diario del juicio*, journal contenant tous les témoignages et preuves des extortionnaires de la dictature militaire (1976-1983) publié entre 1985 et 1986.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

sensibilité et la subjectivité de l'autrice se configurent à partir de la hantise de l'expérience dictatoriale qui se réfléchit dans ses lectures, dans ses expériences adolescentes et adultes, dans son écriture journalistique et dans ses textes littéraires au travers des personnages de revenant·es, de fantômes[888] et ce que nous appelons une poétique de la hantise. En effet, les textes de Mariana Enríquez sont, à l'image des corporalités-seuil – fantômes et revenant·es –, des textualités-seuil qui tissent un réseau entre l'expérience enfouie et l'expérience actuelle ; entre la fiction et le réel ; entre le passé et le présent ; l'absence et la présence ; le politique, le médiatique et le littéraire ; l'histoire et l'intime. L'autrice invente une poétique où l'actualité sociale et politique de l'Argentine est racontée à travers le prisme de ce filtre perceptif de l'horreur qui actualise sans cesse est les trous, les brèches, les angles morts du présent, les absences de l'histoire, de la mémoire, des maisons, des villes, des familles, des discours, etc. Ainsi, la poétique de la hantise génère une textualité habitée par des corps physiques, fantomatiques, discursifs, génériques et textuels qui met en tension et brouille l'illusion d'ordre, d'homogénéité et d'unicité qui préside au simulacre du « réel » pour en exhiber l'artificialité. Sa poétique est donc éminemment active et performative à l'image du miroir dans lequel l'amputé crée en toute conscience sa propre illusion du membre fantôme : elle exhibe et sape les filtres et les versions du réel, elle déclassifie les genres et les anomalies, elle neutralise toute tentative de neutralisation discursive et médiatique en exhumant ce qui dérange et le refoulé. De cette manière, c'est tout un régime de représentation qui est transgressé. En effet, l'autrice joue de la rupture ou du déplacement entre la représentation et son référent, créant ainsi un régime de représentation fantomatique comme l'envisage Jacques Rancière : « l'imitation (*mimesis*) [qui] perd la référence assignable à ce qui est "premier" est capable de ne plus (se) copier. Témoin de sa différence, elle entre dans un régime fantomatique » (Dubreuil, 2004)[889]. Ainsi, la représentation des personnages est toujours décalée de l'original ou du référent que le lecteur ou les autres personnages envisagent. Il y a toujours quelque chose – une différ*a*nce – qui empêche toute correspondance entre l'original et la copie ou entre le référent et sa représentation/sa figuration. De cette façon, l'autrice crée un corps textuel hanté par des apparitions autonomes qui surgissent dans toute leur nudité et questionnent la représentation. C'est de ce décalage brutal que surgit le gore, l'effet physique, l'horreur. Et en cela, la poétique de la hantise, par les corps qui l'incarnent, la portent et les effets qu'elle produit chez les lecteur·es, est éminemment organique et vient réveiller la chair

[888] Voir chapitres 4, 5, 6.
[889] DUBREUIL Laurent, « Pensées fantômes », *Labyrinthe*, n° 17, 2004, p. 83-86.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

de celles et ceux qui la rencontrent. Si la langue semble, chez Mariana Enríquez, neutre, c'est justement par le travail de cette langue neutre qu'elle génère l'effet de décalage avec les apparitions ou les phénomènes qui surviennent dans le récit. En effet, la poétique de Mariana Enríquez, à l'image du régime de représentation fantomatique, inscrit un décalage entre la langue et ce qu'elle dit, entre la langue et qui la dit, entre la langue et le lieu depuis lequel elle énonce : la langue est toujours fantomatique. L'autrice crée donc une textualité ouverte et indécidable, par la mise en tension entre cette langue neutre et d'autres langages, d'autres discours, qui transforment le réel en fiction hantée ou bien en fiction gore. Le personnage de Vanadis de *Chicos que vuelven* est, à l'image du corps du texte, un être fantomatique dans le sens où elle est entièrement médiée par un truchement de langages, de discours et d'images. Son corps « original » a disparu et son corps revenant prend la place de l'original. Vanadis n'est ni un fantôme qui se serait introduit subtilement dans le quotidien et le familier comme le voudraient les préceptes fantastiques de Todorov (1970)[890] ou de Borges (1940)[891], ni un zombie en putréfaction comme dans les genres gores ou d'horreur. Elle s'impose d'une manière violente en apparaissant dans le quotidien de la protagoniste Mechi sans prévenir, sans nuance, dans la violence de son apparence physique la plus réelle et reconnaissable. Elle est « réelle », « comme si elle n'avait jamais disparu ». En apparaissant ainsi, le personnage de la revenante met en crise ou en doute le réel et donc le réalisme porté par le langage – médiatique notamment, renouant avec la fonction oculaire du monstre qui est de faire voir l'impensé, le refoulé. Tout comme la poétique de la hantise de l'autrice portée par la langue-fantôme, elle ouvre une brèche dans le système de perception et de représentation du réel en le dé-cryptant (entendre : dé-coder), en y re-intégrant l'occulte/é. Mariana Enríquez joue de toute sa puissance créatrice et interrogatrice comme l'envisage Daniel Link :

> Es en esta articulación entre imaginación y sociedad desde donde Link piensa la figura del fantasma. No piensa los fantasmas dentro de los contornos de la literatura fantástica, más bien rompe todo encasillamiento genérico literario porque los fantasmas no aparecen del lado de allá como ese otro lugar paralelo, sobrenatural, inexplicable como señala Todorov ni tampoco como figuras de lo siniestro como piensa Rosemary Jackson, ambos analistas críticos del fantasy leído ya como género literario o como modo literario, respectivamente. Los fantasmas para Link son de este mundo y más que pensarlos en su carácter inasible o sobrenatural. Los piensa humanizados, los piensa desde su voz y sus ecos, no desde su lenguaje sino en su calidad de potencia[892].

[890] Voir TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
[891] Voir le prologue de l'ouvrage suivant : Jorge Luis BORGES, Silvina OCAMPO, Adolfo BIOY CASARES, *Antología de la literatura fantástica*, Edhasa, 1940.
[892] ROTGER Patricia, « Imaginaciones de la crítica: una lectura de (a partir de) Fantasmas de Daniel Link », in *Actas del VIII congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, Universidad nacional de La Plata, 2012. Voir LINK Daniel, *Fantasmas : imaginación y sociedad*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.

La poétique de la hantise travaille une mise en tension des langues et des discours qui hantent le réel pour le discréditer et le mettre en doute. Mariana Enríquez travaille donc les seuils, les « entres » les genres et les discours en potentialisant les effets d'ambiguïté et de doutes qui se dégagent du truchement des représentations. Ainsi, elle joue avec la hantise des genres en habitant le fantastique, le gothique, le gore, l'horreur, le réalisme social, le médiatique, le réseau social. L'entre-deux générique entre le fantastique et le gothique est lui-même enveloppé dans une esthétique réaliste au travers de la représentation de thématiques économiques, sociales, culturelles actuelles : la pauvreté à Buenos Aires, la violence familiale, la traite des femmes et la prostitution infantile, le pouvoir des médias, les réseaux sociaux ; ainsi que des motifs récurrents du roman contemporain : les médias et la télévision. Dans cette mise en tension des différents systèmes génériques, discursifs, de représentation, le filtre médiatique apparaît comme une force hégémonique qui menace le fantastique, le gothique, la possibilité du fantôme ; et au cœur de ce truchement de représentations, le surgissement de ce qui revient dans la nudité de son apparence crée un effet gore qui déborde du livre jusque dans le corps du lecteur. Mariana Enríquez construit sa propre « narration d'horreur » qui surgit de cette poétique de la hantise qui lui est propre.

e. Samanta Schweblin : poétique de la contamination

La question des limites du langage habite Samanta Schweblin depuis l'enfance (voir chapitre 7) au moment où elle prend conscience de ses limites et des malentendus qu'il peut générer. Le langage est très vite auréolé d'une inquiétante étrangeté qui fascine et inspire l'autrice. Le mutisme dans lequel l'autrice, enfant, se plonge, est comme l'automutilation d'une langue maléfique qui sépare plus que n'exprime une perception propre. Il y a entre l'autrice et sa langue, une relation d'*extrañamiento* à l'image de la relation entre la protagoniste Amanda et son corps dans le roman *Distancia de rescate*. Cette inquiétante étrangeté entre la langue et l'autrice ou bien entre le corps et la protagoniste Amanda, sous-tend le problème de la rupture du lien à soi, à l'autre, au réel en ce que le langage circonscrit tout en excluant (il coupe) certains pans du réel et certains corps[893], et se matérialise dans le corps du texte de Samanta Schweblin au travers d'une poétique de la contamination. *Distancia de rescate* rend compte de la rupture entre le corps et le langage – dépossession de soi – dans la distance qui sépare Amanda de la contamination de son propre corps et de celui

[893] À ce sujet, voir chapitre 1, la relation entre la littérature (la narration), la nation et les corps.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

de sa fille. C'est justement la contamination d'une réalité passée sous silence – la contamination des agrotoxiques dont les effets toxiques sont occultés par l'État nécropolitique demeurant de ce fait imperceptibles car ignorés – qui crée cette rupture. Si la « *distancia de rescate* » est dans son premier sens la distance qui sépare une mère de son enfant, l'expression est relative et recouvre plusieurs dimensions : spatiale, culturelle, physique, sociale dans le roman, en fonction du contexte. Elle définit une limite qui ne doit pas être franchie, une distance qui doit être contrôlée pour ne pas mener à la rupture avec soi ou/et avec l'autre. Ainsi, au-delà du lien de la mère à l'enfant, la « *distancia de rescate* » concerne aussi la distance entre les mots et leur référent, entre l'individu et son corps, entre le pouvoir hégémonique et les membres de la société. De cette façon elle peut se manifester de plusieurs façons au travers de l'éloignement, de l'ignorance, de l'aveuglement, de l'altérité. Ces manifestations de la transgression de la « *distancia de rescate* » génèrent la rupture qui est aussi et essentiellement une rupture linguistique : entre le signifiant (le symptôme : la sensation des vers dans le corps) et le signifié (l'effet : la contamination). Le corps du texte de Samanta Schweblin est la matérialisation d'une tentative de réappropriation du lien à soi (à son langage, à son corps) par la reconstitution du lien entre le signifiant et le signifié autrement dit entre la cause et l'effet, l'individu et son corps, l'individu et la société. L'autrice transforme le symptôme qui contamine le corps de la personnage en processus de création à partir duquel elle sublime le symptôme en corps textuel singulier : un corps textuel contaminé. Ainsi, au travers d'une esthétique de la contamination, le symptôme se fait structurant. En effet, le symptôme (les vers dans le corps) structure le roman qui prend la forme d'une contamination dialogique : entre les deux contaminés, Amanda et David, se tisse un dialogue. De cette façon, Samanta Schweblin invente une « écriture à voix haute » (Barthes, 1971)[894] où les voix parlent depuis les chairs, créant une écriture éminemment charnelle qui relie la langue au corps. David exhorte Amanda à raconter et la guide – comme dans une reconquête de sens/de soi – pour trouver dans son récit « *el punto exacto* » où sont arrivés « *los gusanos* », autrement dit pour saisir le moment de la rupture du lien à soi, au corps, au réel. Schweblin crée une tension paradoxale entre la contamination morbide des corps et la fécondité du dialogue maïeutique entre David et Amanda qui inaugure une poétique performative entre la contamination et la fécondité, entre le symptôme et la sublimation, le physique et le poétique, l'esthétique et le politique. Le corps textuel comme

[894] BARTHES Roland, *op. cit.*, p. 88.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

contamination dialogique est à l'image du corps de la protagoniste engagée dans une réappropriation de son corps par le langage.

Voyons de plus près comment se manifeste l'opérativité dialogique de cette poétique de la contamination comme maïeutique. La maïeutique, selon Socrate, était l'art d'« accoucher les esprits ». Socrate faisait les questions, écoutait les réponses et s'arrangeait pour que son interlocuteur se rende compte de ses propres imprécisions, de ses contradictions et qu'il conclue par lui-même que ce qu'il pensait savoir, il ne le savait pas, et que ce qu'il ignorait, il le savait. Si *Distancia de rescate* peut se lire comme maïeutique, la modalité dialogique peut aussi s'apparenter au processus psychanalytique et l'écoute flottante lacanienne qui se base sur les détails, les disjonctions linguistiques, le langage et les signifiants, les lapsus, à la recherche d'un sens « pour » celui ou celle qui dit. Samanta Schweblin donne à David – le contaminé, le subalterne – le rôle de celui qui sait, écoute, guide, hiérarchise « *lo importante* » pour saisir le moment de la disjonction d'Amanda. « *El punto extacto* » s'approche à mesure qu'Amanda s'éloigne du centre du village vers les cultures immenses de la périphérie. Le point exact est donc à chercher dans le décentrement, dans la disjonction ; entre les lignes (dans les interventions de David qui parle entre les blancs des mots) ; entre les frontières spatiales (entre la périphérie et le centre), linguistiques (dans les signifiés des mots qu'Amanda ne relie pas à leurs signifiants : « *soja* », « *bidones* », « *guantes* »), sociales (entre la campagne et la ville). David, parce qu'il a vécu la réalité cachée de la campagne fumigénée dans son corps, intervient entre les lignes pour reconstituer les liens brisés ou invisibles dans le récit d'Amanda qui ignore et par conséquent ne « saisit » pas les causes de ses symptômes. Voici l'extrait du roman où Amanda arrive au « *punto exacto* » dans son récit :

> *Ahora lo importante está muy cerca ¿Qué más pasa? Alrededor, ¿Qué pasa?* / Es cierto, algo más pasa; afuera, mientras tu madre trata de convencernos. Escucho que un camión se detiene. Los dos hombres que tomaban mate se ponen guantes largos, de plástico, y salen. […]. Carla dice que va a dejar unos papeles y que enseguida nos lleva a las caballerizas, que la esperemos afuera. Y entonces hay un ruido. Algo se cae, algo de plástico y pesado, que sin embargo no se rompe. Dejamos a Carla y salimos. Afuera los hombres bajan bidones, son grandes y apenas pueden con uno en cada mano. Hay muchos, todo el camión está lleno de bidones. / *Es esto*/ Uno de los bidones quedó solo en la entrada del galpón. / *Esto es lo importante*/ ¿Esto es lo importante?/ *Sí*/ ¿Cómo puede ser lo importante?/ *¿Qué más?*/ Nina se siente en el pasto, cerca de los camiones. Mira a los hombres trabajar, parece encantada con la actividad/ […] *¿Qué más mientras tanto?* / No recuerdo mucho más, eso es todo lo que pasa. / *No, hay más. Alrededor, cerca. Hay más*. / Nada más/ *La distancia de rescate*/ Estoy sentada a diez centímetros de mi hija, David, no hay distancia de rescate/ *Tiene que haber, Carla estaba a un metro de mí la tarde que se escapó el padrillo y casi me muero*/ […]. Carla tarda en salir […]. Nina se mira la ropa, gira para verse la cola, las piernas. / *¿Por qué? ¿Qué pasa?*/ Qué pasa – le pregunto; – Estoy empapada –dice con

algo de indignación. – A ver… […]. Es el rocío – le digo – ahora con la caminata se seca. / *Es esto. Este es el momento*/ No puede ser David, de verdad, no hay más que esto (p. 63-64).

La poétique de la contamination de Samanta Schweblin génère un corps textuel pluriel et ouvert qui transgresse la nature coupante du langage : la linéarité du récit ; la domination, l'omniscience et l'individualité de la narration ; la forme close de l'œuvre ; l'univocité et la fermeture du signe linguistique. Elle traverse et opère au niveau de toutes les instances du roman. En effet, elle en est le principe génétique : sa thématique : les agrotoxiques ; sa forme : la contamination dialogique ; elle structure les personnages : ce sont des corps contaminés ; elle génère l'intertextualité : contamination du fantastique, du roman du sud des États-Unis qui fait entendre la voix poétique du subalterne de Faulkner à Cheever en passant par Steinbeck que l'autrice cite comme faisant partie de ses inspirations littéraires ; elle opère une contamination transgénérique : le corps de l'œuvre est contaminé par le roman, la nouvelle, le théâtre, le flux de conscience, le fantastique, le réalisme sans se fixer. Ainsi, la poétique de la contamination est une poétique dialogique et disséminatrice qui génère un corps textuel contaminé qui vient déjouer et performer les limites du langage.

Nous avons souhaité explorer la singularité des styles et des poétiques des autrices de notre corpus afin de rendre compte de leur hétérogénéité et de leur diversité qui, selon nous, viennent dépasser tout postulat d' « écriture féminine ». Loin d'occuper une niche – littérature féminine -, elles prennent part entière au foisonnement esthétique de la NNA et y inscrivent leur singularité.

### *7.1.3. Autrices accoucheuses ou cannibales ? Poétiques charnelles*

Cet itinéraire entre et dans les poétiques singulières des autrices de notre corpus nous amène à nous interroger sur la pertinence de la métaphore de l'accouchement pour dire le passage de l'auteur·rice au corps de son texte. En effet, si l'écriture peut être envisagée comme un acte de séparation et de singularisation qui s'effectue via le processus de « sublimation » (Kristeva, 1980) et se matérialise par le « corps de l'œuvre » (Anzieu, 1981), au-delà de cette relation verticale et originelle que suppose l'idée d'accouchement, nous aimerions proposer d'envisager l'acte d'écriture, chez les autrices de notre corpus, plutôt comme acte de dévoration, comme acte cannibale. La dévoration renvoie à la bouche, et c'est bien la langue de chacune qui constitue, plus qu'un « corps de l'œuvre », une chair extatique,

une texture charnelle, qui échappe à la forme de corps comme métaphore de l'œuvre totale et close. C'est d'ailleurs à l'image des personnages de mères qui transitent dans notre corpus : des mères dévoratrices et vampirisantes (chez Ariana Harwicz ou Fernanda García Lao), des mères cosmiques et grotesques dont les corporalités s'étendent au-delà de leurs limites (chez Gabriela Cabezón Cámara), des mères dévorées (chez Samanta Schweblin).

Si la littérature des fondations se base sur un processus tout autant « cannibale », qui ne se dit pas ainsi, de la littérature européenne (inspiration, citations, langues, modèles) pour « *conjurar la carne por el espiritú* » (Viñas, 1964), les poétiques cannibales de la NNA renversent au contraire le lien entre l'écriture et la chair pour célébrer la chair comme matière de création, comme « *si la leche fuera tinta* » (*Amor invertido*, p. 84). Ces pratiques poétiques cannibales investissent autant le plaisir de la langue que la transgression de la dévoration et le devenir inédit de la digestion, renouant avec l'hubris, le carnaval et l'hybridité (voir chapitre 6).

De cette façon, *Muerta de hambre* de Fernanda García Lao peut s'envisager comme un grand banquet où l'autrice met en fiction son processus de création cannibale au travers de son avatar María Bernabé, la narratrice obèse qui raconte comme sa vie de dévoration constitue la matière de son œuvre (la première partie s'intitule « Mi vida » et la seconde « Mi obra ») : « *Lo único que va a quedar de mi será este libro. Mi cuerpo trascendera la carne, mutanto en papel impreso. Un cuerpo con solapas, en presente continuo, con índice, advertencias y citas célebres. Sin un gramo de grasa, liberado* » (p. 194). Le livre étant dédié à un certain Emilio que nous retrouvons ensuite comme personnage, Fernanda García Lao sème le trouble entre les matières du réel et de la fiction entre les paratextes et le texte. Le roman devient alors une matière constituée de plusieurs morceaux ingérés et les épigraphes de chaque chapitre constituent à ce titre le menu singulier qui compose la poétique cannibale de l'autrice : chapitre « *Cerca del plato* », épigraphe de Witold Gombrowicz ; chapitre « *Tenedor en la mano* », épigraphe de Jean-Paul Sartre ; chapitre « *Boca abierta* », épigraphe de James Joyce ; chapitre « *Arrancar con los dientes* », épigraphe de Manuel Puig ; chapitre « *Yo trituro* », épigraphe de Alejandra Pizarnik ; chapitre « *Sobre la deglución* », épigraphe de Macedonio Fernández ; chapitre « *Al centro del estómago* », épigraphe de Bruno Schulz ; chapitre « *Jugos se absorben* », épigraphe de Ítalo Calvino ; chapitre « *Recta final* », épigraphe de Roberto Arlt. Ce dispositif littéraire subvertit la métaphore de la filiation littéraire et de l'œuvre comme accouchement en la substituant par la métaphore de la dévoration et de la digestion décentrant l'orifice de la création vers le canal de la bouche à l'anus, et renouant avec l'abjection et le bas matérialisme de Bataille, désacralisant la

littérature comme œuvre de l'esprit ainsi que le respect des maîtres dont les œuvres se font matières triturées, digérées et expulsées pour devenir cette matière transtextuelle singulière qu'est le roman de Fernanda García Lao. Remarquons d'ailleurs que dans les romans de notre corpus, la sexualité est détachée d'une fonction de reproduction ou échoue à reproduire (voir chapitre 4) et est tournée vers la recherche et l'expérience du plaisir bien souvent solitaire de la masturbation (notamment chez Ariana Harwicz et Fernanda García Lao). De plus, il s'agit d'une sexualité décentrée des organes de reproduction qui explore d'autres voies de plaisir vers d'autres parties du corps comme la bouche, l'anus, la peau, les doigts, et s'ouvre à d'autres expériences et matières : les *sex-toys* (GCC), la nourriture (FGL), le fantasme (FGL, AH), la nature et ses éléments (AH, GCC)[895]. Le déplacement de métaphore que nous proposons de l'acte de création comme accouchement à l'acte de création comme dévoration/digestion suit ce déplacement d'une sexualité reproductrice à une sexualité comme expérience de dissémination dont la bouche et l'anus constituent, selon Preciado, les deux voies d'une libération sexo-hétéronormative et reproductive. Du corps des personnages aux corps des textes se matérialisent des textualités grotesques au sens bakhtinien, ouvertes au monde et aux choses, sans limite entre l'intérieur et l'extérieur, absorbant et donnant le jour, comme le principe qui va de la bouche à l'anus et qui, dans la correspondance de ses formes figure l'œil de l'auteur·rice, ce rond qui regarde, absorbe et produit une forme singulière.

Dans le festin – nu ? – qui configure une « histoire de l'œil » de Fernanda García Lao, nous entendons l'écho du festin cannibale au cœur de la *villa miseria El Poso* où les *villeros* élèvent des carpes volées dans le centre-ville :

> Fue un tiempo de bocas abiertas: las de las carpas, que hacían "o" y trataban de tragar todo lo que se les cruzaba; su forma de estar en el mundo era tratar de comérselo. Los huesos de los muertos en el lecho del estanque barroso, los dedos de los vivos en la superficie airosa. Y el mundo se las comía a ellas: ahí estábamos nosotros con el corazón contento de carpas y cagándonos de risa, sin pensar demasiado en que también nos devorarían: desde sus helicópteros, los dueños de las cosas nos verían igual que veíamos nosotros a las carpas (p. 95).

Mais chez Gabriela Cabezón Cámara, le principe qui anime cette communauté villera autogérée où « todo era morder, masticar, tragar: se escuchaban los crujidos, degluciones y

[895] « *Todo se reproducía, parecía Amsterdam El Poso entre tanta agua y tanta flor y tanto humo de marihuana, pero nada se multiplicaba como las carpas en nuestro mundo, que no, insisto, no se parecía un carajo al de la Biblia [...] Nosotros cogíamos también, claro, pero no nos reproducíamos, paso lo propio de la abundancia: nos dedicamos casi exclusivamente al placer. Y a comer carpa en guiso, con chimichurri, en chop suey, en puchero, con salsa agridulce, en salpicón, saltada con verduras, con polenta, en ceviche y, obvio, asada* » (*La Virgen Cabeza*, Gabriela Cabezón Cámara, p. 80-81).



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

quebraduras con que el mundo se come al mundo » (p. 196), ne ressemble-t-il pas au processus d'anthropophagie culturelle (Andrade, 1929) ou ne se rapproche-t-il pas d'une esthétique de la faim (Rocha, 1965) ? En effet, Gabriela Cabezón Cámara s'attache à cannibaliser savoureusement les matières littéraires canoniques (comme appropriation, à l'image de ces carpes volées dans les bassins du centre-ville pour alimenter le système d'autonomie alimentaire du bidonville) procédant ainsi à une opération de transvalorisation et de dissémination du canon masculin hétéronormé. Las aventuras de la China Iron est le résultat d'un tel processus de cannibalisation de la tradition de la gauchesca et de ses versions dans la littérature canonique.

> Es que pensar el *Martín Fierro* es un poco releer un eje de la literatura argentina, ¿no?, hay mucho que tiene que ver. Pensá en la gauchesca, en *Martín Fierro*; después pensás en contrapunto *Una expedición a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla, que por supuesto está en mi novela. Y después esa relectura de Mansilla que es *Emma la cautiva*, y de algún modo más loco también *La liebre*, de Aira. Pensás en el campo y pensás en la barbarie, pensás en *El entenado*[896]. También yo quería que fuera una novela que hablara de la luz porque La Pampa, el paisaje de La Pampa es la luz. No me quiero poner mística pero viste que no es otra cosa, es eso, es la luz. Remite a *El limonero real*[897], y también a Madariaga[898]. Y está Juan L. Ortiz, para todo: para la luz, para el río, ese río feliz, de libertad, esa cosa hermosa que tiene. Juan L. es para todo, Juan L. es para vivir… (Cabezón Cámara, 2017)[899].
> Me gusta canibalizar lo que más me gusta de cada uno (Cabezón Cámara, 2017)[900].

Ce processus d'appropriation est, chez l'autrice, autant un jeu et un plaisir qu'une recherche et une intervention littéraires et politiques dans le canon. Soulignons toutefois que la littérature canonique nationale n'est qu'une partie de ce qui est dévoré et digéré par l'autrice. En effet, le festin de Gabriela Cabezón Cámara se compose aussi de mets populaires, médiatiques, internationaux, mythologiques, bibliques, musicaux, poétiques, etc.,

---

[896] *El entenado* est un roman de l'écrivain argentin Juan José SAER (1937-2005) qui raconte la capture d'un groupe d'expéditionnaires par une tribu d'indiens anthropophage à l'époque de la conquête, au bord du Río de La Plata. La tribu tue tous les membres de l'expédition sauf un mousse qu'ils maintiennent en vie pendant dix années durant lesquelles ce dernier vit comme « à côté » des indiens sans parvenir à comprendre leur langue et donc leur vision du monde. Il s'agit d'une recherche poétique sur le langage et l'altérité.

[897] *El limonero* real est un roman de Juan José SAER publié en 1974 qui raconte la vie sur une petite île du fleuve Paraná où les habitants préparent les fêtes de fin d'année. S'il ne s'y passe pas grand-chose au niveau de l'action, c'est toute l'aventure de la lumière, du langage et des perceptions qui viennent s'accumuler dans le roman, une aventure qui inspire Gabriela CABEZÓN CÁMARA dans l'écriture de *Las aventuras de la China Iron*.

[898] Fransisco MADARIAGA est un poète argentin surréaliste (1927-2000).

[899] Entretien avec Gabriela CABEZÓN CÁMARA par Hinde POMERANIEC pour *Infoabe*, 19 novembre 2017 [https://www.infobae.com/cultura/2017/11/19/gabriela-cabezon-camara-me-gustan-las-historias-de-mujeres-fuertes-y-libres-como-quiero-ser-yo/].

[900] Entretien avec Gabriela CABEZÓN CÁMARA par Gonzalo LEÓN pour *Blog Eterna Cadencia*, 24 octobre 2017 [https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/poner-a-la-lengua-en-todo-su-poder.html].



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

comme nous avons pu le voir dans la section qui lui est dédiée ci-dessus. Sa poétique cannibale génère donc une transtextualité agissante sur de la langue et du canon : elle dissémine, transvalorise, décentre la matière littéraire et linguistique tout en résistant à toute fixation, institutionnalisation ou cristallisation (langage médiatique, journalistique, en particulier).

Chez Mariana Enriquez, le processus de cannibalisation poétique des matières et des genres populaires (légendes, mythologies, histoires d'horreur, genre gothique, de l'horreur, du zombi, faits divers) au travers duquel elle raconte le réel contemporain post-crise de 2001 crée une texture abjecte, à vif, comme le corps de la star de rock Espina que l'on retrouve, suite à la sortie de son album « Carne », mutilé par deux fans adolescentes qui finissent pas dévorer ses restes dans le cimetière donnant lieu à un culte souterrain de fans qui contamine tout le pays à « *Ellas Las Que Tenían Espina en el cuerpo* » (« Carne », 2009) ; ou bien celui du vieux *villero* qui traîne avec son chariot et à qui les habitants imputent la ruine du quartier et qui termine cuisiné par la mère du narrateur et mangé par la famille (« El carrito », 2009). Ces deux nouvelles racontent un cannibalisme social et culturel d'une société qui dévore les restes produits par le capitalisme. Il s'agit là d'une anthropophagie qui n'a plus rien à voir avec l'anthropophagie culturelle comme processus de résistance et d'émancipation positif, mais plutôt de sa reconfiguration contemporaine vers une « anthropophagie zombie » (Rolnik, 2011)[901] qui dévore les restes de la société de consommation capitaliste (les restes de celui qui fait de sa personne un produit, la star ; et les restes de celui qui est justement un produit des « nécropolitiques » néolibérales, le *villero*, le *cartonero*, qui, pris dans un système morbide, vit lui-même des restes du capitalisme). La poétique cannibale de Mariana Enríquez nourrie des fait-divers de la ville de Buenos Aires, de ses souvenirs des journaux de procès des tortionnaires de la dictature, de son observation des marges de la ville, de la fascination qu'elle a pour les photos de jeunes disparu·es qui circulent sur les réseaux sociaux, des pancartes de manifestation, des *flyers* ou sur les murs du centre, des légendes urbaines et rurales qui circulent oralement dans les marges du récit officiel ou médiatique, de ses lectures gothiques, mythologiques, de romans noirs, de Stephen King, génère une texture « zombie » où les restes du capitalisme se croisent avec ce que le capitalisme refoule. L'autrice récupère et ressuscite ces restes dans la chair du texte et les transforme en littérature ouvrant donc un espace d'interpellation jusque dans le corps des lecteur·es par l'effet gore, nous le verrons.

[901] ANDRADE Osvald de, SUELY Rolnik, *Manifeste anthropophage/Anthropophagie zombie*, Dijon, BlackJack éditions, Les Presses du Réel, 2011.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

La métaphore de la dévoration nous semble donc plus encline à figurer le processus de création des autrices qui tient de la (ré)appropriation, de l'anthropophagie culturelle ou zombie, du plaisir, de la dissémination, d'un devenir informe, hybride, pluriel et inappropriable des textualités qui questionne le statut de l'autorité en en faisant une entité ouverte, multiple et poreuse dont le regard dévorant vient se matérialiser dans une langue singulière. La singularité des poétiques des autrices de notre corpus dépasse alors toute assignation générique qu'elle soit sexuelle – il ne s'agit en aucun cas de « poétiques féminines » mais bien singulières[902] – ou littéraire comme nous allons le voir à présent.

## 7.2. Genres mutants. Du genre au gender : des romans dégénérés ?

Ce travail de thèse pourrait finalement consister à invalider toute tentative de légitimation des critères de délimitation de notre corpus. En effet, rappelons que deux de nos critères tiennent au genre : des autrices – ce sont des femmes – et des textes – ce sont des romans. Or, les autrices travaillent leurs textes dans le sens d'un brouillage des genres. Elles revendiquent toujours la centralité de la langue et de sa matérialité face aux opérations catégorisantes de l'institution littéraire parmi lesquelles figure le système générique. En effet, si les textes de notre corpus sont marqués de l'assignation éditoriale qui les désigne comme des « romans » (et souvent de l'assignation médiatique qui les range dans une « littérature féminine »), ils débordent sans cesse de cette catégorie en s'hybridant avec la poésie, le théâtre, l'essai ; en se morcelant en divers fragments, etc. Comment penser cette tension comme expression de ce qui se transforme dans le présent ? Comment envisager le roman à l'épreuve du monstre ?

### *7.2.1. Genre et gender : quels enjeux critiques ?*

Si le monstre est une figuration pour saisir les tensions et les paradoxes de ce qui vient, comment les débordements génériques de notre corpus peuvent-ils refléter de tels enjeux ? Comment ces débordements peuvent-ils rendre visible ou donner forme (fonction spéculaire) aux luttes et aux passages symboliques qui traversent le contexte actuel ?

En partant de l'idée que chaque système est un instrument collectif mis en place pour expliquer et dominer le réel, la sociologie de la littérature établit une corrélation fonctionnelle

[902] À ce sujet, voir notamment le chapitre 2.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

entre le système social et le système littéraire et étudie ainsi les liens entre idéologies et genres littéraires[903]. Le système générique est étudié comme un système qui institue une hiérarchie des valeurs (Bakhtine, 1978)[904] entre des genres mineurs et des genres majeurs et qui manifeste donc une lutte symbolique (Bourdieu, 1992)[905]. Cette opérativité hiérarchisante construit des sous-catégories qui donne un « genre aux genres » (Planté, 1989 : 239)[906] en instituant des genres dits masculins (comme le roman, le roman noir, l'essai) et des genres dits féminins (comme le genre épistolaire, le journal intime, l'oralité). En ce sens, étudier « l'investissement générique » (Maingueneau, 2004)[907] des autrices nous invite à envisager les relations que les autrices entretiennent avec les institutions ainsi que le pouvoir transgressif de leur intervention dans le champ littéraire. Car si certains penseurs analysent le genre comme fait idéologique qui engendre la suscitation d'un point de vue dans un système de valeur donné (Medvedev, 1929)[908], d'autres s'attachent à en dégager le rôle actif dans la résistance, la production et la subversion idéologique (Adorno, 1974)[909] et dans la transformation et le

[903] En ce sens, Raymond WILLIAMS étudie les genres littéraires depuis trois axes : la matière (SF, policier, fantastique, etc.), la forme (narratif, lyrique, dramatique, etc.) et le public (littérature pour adultes, pour enfants, etc.). Ces critères de classification peuvent donner lieu à des croisements plus ou moins consacrés selon les époques. Il est donc possible d'étudier l'évolution historique de la hiérarchie des genres qui, si l'on considère la littérature comme dispositif de savoir/pouvoir, est un bon indicateur de l'évolution du système de valeurs. Il sera donc possible de distinguer les « genres majeurs » (genres au centre du système littéraire par leur consécration institutionnelle, éditoriale, médiatique) des « genres mineurs » (genres en marge du système littéraire ou bien dits « populaires » ou « de masse »). Ainsi, au XIX[e] siècle, au moment de la construction nationale, c'est le genre narratif qui s'installe comme genre majeur (après les « *artículos de costumbre* », les chroniques, le genre journalistique, la poésie) et à ce titre, le roman est considéré comme l'indicateur du degré de modernité d'une nation (Sommer : 26).

[904] BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

[905] BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.

[906] PLANTÉ Christine, *La petite sœur de Blazac. Essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil, 1989. Christine Planté étudie cette « catégorisation sexuelle de la littérature » (*Ibid.*, p. 231).

[907] MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004. À ce sujet, la revue en ligne « Lectures du genre » (créée par l'association éponyme issue du Centre Interuniversitaire de Recherches sur l'Éducation et la culture dans les Mondes ibérique et Ibéro-Américain (CIREMIA) de l'université de Tours et le Groupe de Recherche sur l'Amérique Latine (GRAL) de l'université de Toulouse et travaillant de manière interdisciplinaire sur les questions de genre depuis 2005), dédie le numéro 9 (2012) aux « Dissidences génériques et *gender* dans les Amériques ». Assia Mohssine, qui compile ce numéro, entend ouvrir un rapprochement critique entre le genre et le *gender* depuis la sociologie de la littérature et notamment la notion d'« investissement générique » apportée par Dominique Maingueneau. Cette notion envisage l'« investissement générique » comme un « marqueur des rapports que l'autrice entretient avec l'institution littéraire » (Mohssine, 2012 : 1).

[908] MEDVEDEV Pavel, *La méthode formelle est science de la littérature*, 1929 (groupe Bakhtine). Selon Pavel Medvedev, le genre littéraire est une forme d'interaction sociale, d'expression de visions du monde collectives, de façons d'envisager la réalité. C'est donc, à l'image de tout système, un instrument collectif créé pour expliquer le réel depuis un certain point de vue idéologique. Nous retrouvons là les traces de la pensée de Bakhtine et voyons combien l'analyse des opérations génériques à l'œuvre dans notre corpus sont loin d'être anodines et qui plus est dans un tel contexte de révolution transféministe.

[909] ADORNO Theodor W., *La théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1970, 1974. Adorno pense la littérature comme une négativité qui résiste de façon critique à l'idéologie, à la communication, à la pensée conceptuelle.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

dépassement du réel (Zima, 2000)[910]. Et à ce titre, lorsque certains théoriciens du roman envisagent le genre romanesque comme dispositif d'éducation citoyenne vecteur de valeurs et d'homogénéité/d'ordre social instrumentalisé dans la construction ou la consolidation nationale, d'autres en soulignent la productivité subversive de part son hybridité : « Grâce à l'hybridité, le roman subvertit "l'ordre" des discours et permet la subversion politique et idéologique » (Simon, 1999 : 39, à propos de Bakthine)[911]. En effet, le système générique se situe dans la tension entre ces deux mouvements et en cela, étudier ses modalités au sein de notre corpus peut nous permettre de saisir les enjeux esthétiques et politiques qu'il traduit symboliquement. En ce sens, les autrices travaillent le genre littéraire comme le *gender* : vers des devenirs monstres qui interrogent, déstabilisent et « dégénèrent » les représentations du réel. Du *gender* au genre littéraire comme du corps des personnages au corps des textes, les textes sont traversés par cette opérativité monstre qui déconstruit les genres institués en les questionnant de façon critique (*mostrare*) et annonce de nouvelles pratiques d'écriture et de nouvelles textualités au-delà des catégories génériques hiérarchisantes (*monere*). Si « les tensions génériques dont les formes hybrides exhibent l'exaspération sont alors autant de manifestations des luttes symboliques » (Bourdieu, *Ibid.*, p. 184)[912], nous nous demandons quelles luttes manifestent donc les dynamiques génériques au sein des « romans » de notre corpus ? Et en quoi, dans ce contexte de mutations de la nation et de la narration, étudier l'opérativité générique de ces « romans » s'avère-t-il révélateur d'un devenir monstre de la Nueva Narrativa Argentina et des mutations qui traversent les subjectivités actuellement ?

Ainsi, entre les corporalités monstrueuses des personnages et les textualités monstrueuses des romans nous observons que des dynamiques communes opèrent : l'investissement et la reconfiguration de certains genres canoniques ou traditionnellement liés au monstrueux, la résistance à la normalisation, l'hybridation, la carnavalisation, l'effacement (ou la sortie des genres). En effet, il y a une concordance entre la prolifération des personnages de monstres (trans)féminins, des poétiques monstres et des dynamiques transgénériques dans les romans de notre corpus. Cette concordance n'est pas nouvelle : selon Michèle Soriano, ces mutations des formes littéraires et des êtres représentés et notamment la prolifération d'hybrides « coïncident avec les moments d'exacerbation des luttes sociales –

[910] ZIMA Pierre, *Manuel de sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2000.
[911] SIMON Sherry, *op. cit.*, p. 39.
[912] BOURDIEU Pierre, *Ibid.*, p. 184.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

l'infériorité sociale relevant du « féminin », les représentants des secteurs dominés lui sont associées –, et des luttes des femmes » (Soriano, 2005 : 46)[913].

a. Investissement de genre (liés aux monstres, notamment) et reconfigurations contemporaines

Les autrices de notre corpus investissent des genres qui sont traditionnellement articulés avec le monstrueux comme le genre gothique (ME), de l'horreur (ME, SS), la dystopie (FGL), le roman ou la nouvelle noire (GCC, FGL, ME), mais aussi d'autres genres plus canoniques comme le conte merveilleux, la fable, l'*exemplum*, la *gauchesca* (GCC). Si « *Los objetos culturales son ambivalentes, en ellos pueden leerse las tensiones que articulan los imaginarios colectivos de una sociedad. En la literatura, por ello, la emergencia de un género puede interpretarse como la visibilización del ideologema que está funcionando a manera de solución simbólica de las contradicciones presentes en una situación histórica concreta* » (Jameson, 1989: 94)[914], comment donc expliquer le réinvestissement de ces genres particuliers dans la NNA ?

Le mouvement de réinvestissement des genres gothiques, de l'horreur, du zombi, du roman noir, de la dystopie ou du conte merveilleux vient configurer un dispositif de perception monstrueux (révélateur, déconstructeur autant que transformateur) des frictions et des mutations du réel post-crise, post-dictature, néolibéral, féministe. Chacun de ces genres est reconfiguré pour faire voir les tenants de la lutte symbolique entre l'ordre hégémonique capitaliste et patriarcal qui alimente le revers de la dystopie et du conte merveilleux dans *Nación Vacuna*, *Le viste la cara a dios* ; qui compose le décor d'un urbanisme néolibéral gothique et noir « occupé » et « envahi » par ce qu'il refoule, dans *Chicos que vuelven* (et les autres nouvelles) de Mariana Enríquez, *La Virgen Cabeza, Romance de la negra rubia* de Gabriela Cabezón Cámara, et ce qui le déborde et lui résiste.

En effet, la plupart de ces genres dits « mineurs » apparaissent historiquement dans des contextes de grandes mutations sociétales et politiques et figurent ou projettent eux-mêmes les mutations et les tensions à l'œuvre tout en étant reconfigurés dans le temps. Remarquons d'ailleurs que les genres du gothique et du roman noir sont souvent protagonisés par les femmes vampires, dévoratrices, monstrueuses, fatales. Que certains envisagent ce

[913] SORIANO Michèle, « Hybrides : genders et rapports de genres » in *L'hybride/Lo híbrido*, sous la direction de Milagros EZQUERRO, Paris, Indigo, 2014.
[914] JAMESON Friedric, *Documento de cultura, documento de barbarie*, Madrid, Visor, 1989, p. 94.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

protagonisme comme subversif (Amícola, 2003)[915] ou au contraire qu'il révèle une vision misogyne[916], l'un comme l'autre met au jour l'articulation entre les frictions d'un genre littérature et du *gender* à un moment donné, ce qui est intéressant à prendre en compte lorsque l'on envisage le réinvestissement contemporain de ces genres dans un contexte traversé par une révolution féministe et un phénomène de visibilité des femmes dans le champ littéraire. Ces genres mineurs souvent protagonisés par des femmes font donc leur apparition dans des moments de mutations et de frictions symboliques et politiques. Ainsi, le gothique révèle, à travers l'horreur et la terreur, les obsessions et les fantasmes individuels et collectifs et en cela est perçu soit comme genre subversif et contre-culturel, soit comme genre moralisateur qui veut susciter un désir d'ordre par la peur ; le zombi inscrit dans la littérature la déstabilisation du centre par le retour du refoulé, vécue comme une invasion et figurant les peurs collectives ; l'Horreur descend du gothique et pose un regard teinté d'inquiétante étrangeté et d'horreur sur la réalité sociale provoquant l'effroi ; le roman noir s'ancre dans un univers très référentiel et, dans un registre réaliste, s'applique à explorer la matière des tensions et des structures de la réalité sociale (corruptions, effets du capitalisme sur le peuple, relations de domination et de subordination, violences, criminalité organisée, etc.) en adoptant une visée critique voire contestataire. Nous remarquons que chacun de ces genres inscrit dans la littérature des matières refoulées en tension avec l'ordre hégémonique et qu'ils visent tous à produire des effets sur le lecteur : soit critiques soit physiques, quoi qu'il en soit, transformateurs. Le monstrueux y a une place ambivalente : il se réfère à la fois au système qui impose l'ordre et aux refoulés de ce système qui provoquent l'hystérie collective ou bien qui sèment le désordre. Si l'apparition d'un genre littéraire rend visible les luttes symboliques qui agitent le contexte dans lequel ils émergent, nous comprenons que le réinvestissement de ces genres peuplés de monstres est significatif dans ce contexte où apparaissent et réapparaissent de nouveaux sujets sociaux issus d'un contexte de crise sociale (post-2001 et macrisme), de post-dictature et de lutte féministe qui interpellent, bougent les lignes, bouleversent l'ordre établi en affirmant et revendiquant le retour et le respect des corps bafoués, refoulés, niés, par le système néolibéral capitaliste et éminemment patriarcal.

b. Hybridation

[915] AMÍCOLA José, *La batalla de los géneros: novela gótica versus novela de educación*, vol. 45, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003. Concernant le genre gothique.
[916] À ce propos, voir chapitre 2, concernant la figure de la femme fatale, et notamment dans le roman noir, voir PONCE Néstor, *Diagonales del género. Estudios sobre el policial argentino*, Paris, Éditions du temps, 2001.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

L'hybridité est constitutive de l'opérativité générique à l'œuvre au sein des romans de notre corpus. Mais n'est-elle pas justement consubstantielle au roman ? Quand bien même elle le serait, elle opère de diverses façons d'une œuvre à une autre. En effet, on peut dégager plusieurs processus d'hybridation : l'un qui opère depuis la norme systémique des genres en les superposant ou en les combinant et par lequel les genres restent reconnaissables ; l'autre qui opère depuis une dynamique rhizomique où les genres, en se contaminant, en se croisant, dégénèrent, déstabilisent et reconfigurent la norme systémique et parfois même l'annulent. Julien Roger, en filant la métaphore biologique, distingue de cette façon les « hybrides stériles ou combinatoires » qui « partent de la répartition classique entre les genres et qui, par la même manière dont ils transgressent les catégories génériques, ne font que les confirmer, sans les remettre en question » (Roger, 2005 : 14)[917] et les « hybrides féconds » qui « transgressent les genres non pas pour les conforter mais surtout pour les remettre en question jusqu'à rendre la notion de genre inopérante » (*Ibid.* : 15). Les hybridations génériques des œuvres de notre corpus sapent l'autorité du système générique, ses valeurs et la hiérarchie entre les genres « mineurs » et les genres « majeurs » ainsi qu'entre les genres dits masculins et les genres dits féminins.

En effet, les œuvres de Gabriela Cabezón Cámara subvertissent la hiérarchie des genres en transformant l'opérativité générique de la norme systémique en devenir rhizomique. Cette opérativité est politique et recoupe les enjeux corpopolitiques des mutations physiques des personnages de ses romans. Si l'autrice opère une représentation fluide et rhizomique des *genders*, elle construit simultanément une pratique fluide et rhizomique des genres littéraires qui remet en cause la hiérarchie, la verticalité et la normalisation du système générique.

Ainsi, *La virgen cabeza* est le résultat d'un processus de création basé sur plusieurs niveaux d'hybridations. Du fait de sa structure enchâssée (récit des épisodes de la vierge dans le bidonville doublement enchâssé dans le livre en train de s'écrire que nous lisons et dans l'opéra cumbia, absent du récit, mais dont nous avons des traces dans les épigraphes en tête de certains chapitres), l'œuvre présente différents niveaux d'énonciation qui mélangent les genres : le roman (les descriptions, la narration) ; la chanson (les vers de l'opéra-cumbia en épigraphe) ; la poésie (un poème en *romance* est inséré dans le corps du texte et raconte l'assassinat de El Torito dans le bidonville). Gabriela Cabezón Cámara crée de plus une

[917] ROGER Julien, « Hybridité et genres littéraires : ébauche de typologie », in *L'hybride/Lo híbrido* sous la direction de Milagros EZQUERRO, Paris, Indigo, 2014.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

hybridation des différentes « matières » romanesques. Elle combine le roman réaliste (description du bidonville et des rapports de force avec le gouvernement, la police et les promoteurs immobiliers à travers un réalisme subversif « villero »), le roman sentimental (histoire d'amour entre Quïty et Cleo), le roman de formation sociale, sexuelle, politique et familiale de Quïty dans la *villa miseria*. En hybridant toutes ces matières et formes génériques, l'autrice fait advenir une forme romanesque monstrueuse qui, comme le personnage de la Vierge travestie et le bidonville-communauté piscicole El Poso, cannibalise les matières, les formes, les cultures des dominants et dont la digestion ou le recyclage auto-engendre et reconfigure une forme propre. D'une certaine façon, *La virgen cabeza*, depuis une lecture métafictionnelle, raconte la création de l'« opéra-cumbia » que le succès à Miami institue comme un nouveau genre éminemment *queer* qui disqualifie toute hiérarchisation générique en ce que l'opéra (genre majeur) rencontre la *cumbia* (genre mineur). Ajoutons que l'opéra baroque – car l'opéra-cumbia de Quïty et Cléo est baroque et même *neobarroso* – est un espace esthétique de brouillage générique en ce qu'il est l'art des illusions et des castrats, et que la *cumbia* est à l'inverse un espace de différenciation générique traditionnellement ancré dans un système patriarcal : ainsi, l'opéra-cumbia est un hybride *queer* qui tient d'une performance *trans* proche du *drag-queen* en ce qu'il performe en les soulignant les codifications génériques. Quant à *Romance de la negra rubia*, le texte pose un problème générique dès le titre qui présente l'œuvre comme un « romance » (forme brève et octosyllabique de la poésie populaire espagnole) quand l'édition la catégorise dans le genre romanesque. Le texte accumule les tentatives de désignation générique flirtant avec les limites des catégories qui se dérobent sans cesse : ainsi la critique littéraire l'envisage parfois comme une nouvelle de par sa forme brève, mais on peut aussi être tenté d'y voir un *exemplum* subversif du fait de sa dualité entre la fiction et le traité. En effet, il s'agit d'une fiction mythologique *queer* en trois parties bien distinctes suivie d'un traité théorique – un « coda » – sur le sacrifice à la fin du livre. Roman ? Nouvelle ? *Romance* ? *Exemplum* ? L'accumulation des fantasmes génériques crée, à l'image du corps transplanté de sa protagoniste Gabi, un corps textuel dégénéré qui brise toute possibilité d'assignation de genre. Enfin *Le viste la cara a dios-Beya* est la commande éditoriale de la « Colección de bichos. Clásicos infantiles para adultos » de la maison « Seguir Leyendo » d'une intervention de l'autrice dans un conte traditionnel. Gabriela Cabezón Cámara revisite « La belle au bois dormant » en y racontant les péripéties de la jeune Beya, de sa capture dans un réseau de traite sexuelle à sa libération en passant par sa captivité. De 2012 à 2014, la nouvelle devient un « roman graphique » publié chez Eterna Cadencia : l'autrice transforme le texte en un long « *romance* » en vers



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

octosyllabiques structuré en cinq chapitres qui performent la progression traditionnelle du conte (situation initiale et élément perturbateur, péripéties, résolution, situation finale) en capture, domestication, performance, rencontre décisive, vengeance libératrice. Le long poème, illustré par les dessins en noir et blanc d'Iñaki Echeverría, évoque la poésie didactique médiévale illustrée d'enluminures. Gabriela Cabezón Cámara joue avec les genres : en hybridant les genres dits mineurs, majeurs, féminins ou masculins, oraux ou écrits, elle brouille toute dimension systémique et normative propre au système générique, annule toute prétention autoritaire et hiérarchisante, pour célébrer le potentiel d'invention que provoque la rencontre inattendue entre les genres. Aucun genre littéraire ne souffre de stigmatisation : chacun est comme un costume ou un masque que l'autrice pioche – comme Josefina Star Iron qui s'amuse à essayer et changer de vêtements dans la charrette de Liz qui avance dans le désert comme Gabriela Cabezón Cámara sur la page – et s'amuse à investir au gré de ses désirs.

Si Gabriela Cabezón Cámara développe une pratique générique fluide qui dérive de sa poétique *queer*, Mariana Enríquez engendre une hantise de genres qui illustre des tensions sociales, symboliques et politiques. En effet, dans *Chicos que vuelven*, les genres « mineurs » gothique (les processions d'enfant dans la nuit), gore (les personnages de revenants), et fantastique (les apparitions entre surnaturelles et réelles) hantent, envahissent, occupent, le roman réaliste à l'image des revenant·es qui occupent le centre de Buenos Aires. Cette hantise, comme dans la diégèse, génère des tensions entre les genres : le genre réaliste tend parfois à neutraliser le fantastique quand d'autres fois c'est le gothique, le gore et le fantastique qui prennent le dessus sur le réalisme. Ces mouvements de pouvoir et de neutralisation d'un genre sur l'autre engendrent un genre indécidable qui révèle les luttes de pouvoir symboliques et sociales au sein de la société argentine et déstabilise le système de lecture et d'interprétation du lecteur engendrant des interrogations quant à la médiatisation institutionnelle et hégémonique du réel. Mariana Enríquez dans ses textes, comme José Amícola dans l'essai *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación* (2003)[918], procède à une revalorisation de la narration gothique dont Amícola remarque la grande vitalité dans la tradition argentine. En procédant à ces opérations de hantises génériques qui se résolvent dans le triomphe du gothique sur le réalisme, elle remporte la « *batalla de los géneros* », autrement dit, la confrontation entre le genre gothique – genre

[918] AMÍCOLA José, *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

marginal qui privilégie le féminin ; l'aspect émotionnel, superstitieux, irréfléchi ; les configurations spatiales et temporelles labyrinthiques et circulaires ou digressives (Amícola, 2003) – ; et le genre réaliste – matière qui traverse des genres et des traditions dites majeures comme le roman réaliste, le roman naturaliste, le roman d'éducation, etc. qui tendent à la « *lógica racional del varón* » (*Ibid.*, p. 50). En effet, Mechi, jeune employée en charge du dossier administratif des enfants disparus de Buenos Aires, au service de la logique rationaliste administrative de l'État argentin, finit par abandonner son besoin d'explication rationnelle face à l'apparition des enfants et s'en remet aux déclarations brumeuses de Vanadis qui a occupé la *Casa rosada* avec sa troupe de revenant·es. La poétique de la hantise de Mariana Enríquez met en tension des genres historiquement opposés et assignés à des *genders* dans un système symbolique hétéronormatif. Elle substitue donc à la normativité et la systémie des genres, un processus d'hybridation qui dévoilent tout en les transgressant les logiques systémiques de lectures du réel. Cette hybridation est l'expression singulière de son investissement du genre de l'horreur au même titre que Samanta Schweblin dans *Distancia de rescate* qui invente sa propre narration d'horreur en hybridant les matières, descriptions et ancrages réalistes avec les dispositifs gores, la superstition, l'irrationnel, le fantastique.

Enfin, Fernanda García Lao procède à une greffe des genres. En laissant les sutures apparentes entre les fragments textuels de l'ordre du texte dramaturgique, épistolaire, journalistique, du journal intime, du roman policier ou de la *telenovela*, elle joue de l'incongruité et de l'effet grotesque des rapprochements entre genres dits mineurs, majeurs, féminins ou masculins, dévoilant l'arbitraire des opérations systémiques. L'autrice semble parfois pousser à l'extrême la logique de l'assemblage et du collage des genres comme dans *Muerta de hambre* générant une accumulation absurde qui s'apparente à l'accumulation de nourriture ingérée par María Bernabé dont le souhait profond est de faire exploser ses contours. La greffe des genres qui, dans le dernier exemple cité, est parfois une boulimie de genres, vient défier la normalisation unitaire générique.

c. Carnavalisation des genres

Le genre littéraire s'appréhende dans un système, nous l'avons vu, qui institue une hiérarchie de valeur entre des « genres mineurs » et des « genres majeurs » découlant de la distinction entre « populaire » et « élite », « bas » et « haut ». Cette distinction traduit le

divorce entre une culture lettrée et un lectorat plus ample et donc, la conflictivité inhérente au champ de la culture (Canclini, 2003)[919]. Comment créer des « entres » (Simon, 1999)[920] qui puissent dépasser ces partitions qui instituent une inertie et une frontière culturelle étanche ? Les romans des autrices de notre corpus sont des zones de carnavalisation génériques qui jouent de cette partition pour la déstabiliser et la mettre en crise. Elles carnavalisent le système de valeur classique qui génère des dichotomies – corps/esprit, bas/haut, féminin/masculin, etc. – pour le retourner et le travestir. Certaines autrices opèrent une opération de « rabaissement » (Bakhtine, 1985)[921] des genres « majeurs » autrement dit de neutralisation et de transgression créative de valeurs figées par deux processus : par occupation ou appropriation des genres majeurs ou dits masculins ; par utilisation non canonique et subversive du genre canonique. Fernanda García Lao s'approprie deux genres « majeurs » du XVIII^e siècle, période classique dont les maîtres mots sont la raison, l'ordre, l'harmonie, la symétrie, l'équilibre : le genre épistolaire (*Amor invertido*) et le genre du traité (*Vagabundas*) bien que le premier soit traditionnellement assigné aux femmes et le second aux hommes. L'autrice joue donc le travestissement ou, à l'image de l'échange transplantatoire des cœurs de Fernand et Guillemette, la transplantation générique de genres dits féminins et masculins dans le même corps textuel. Elle use de ces genres majeurs comme de déguisements depuis lesquels elle dit les soubresauts, les tensions, les élans du désir. Gabriela Cabezón Cámara, en cohérence avec sa poétique *queer* et son personnage de travestie dans *La Virgen Cabeza* et invente un genre éminemment *queer* – l'« opéra-cumbia » –, joue le travestissement et la performance générique depuis les genres « majeurs » de l'épopée et de la Bible. Elle raconte ainsi, comme dans une réécriture de la genèse, la rencontre entre Quïty et Cleo et la création de la communauté piscicole dans le bidonville. L'organisation de la résistance des *villeros* et l'expulsion du bidonville performent le genre de l'épopée pour raconter la fin mythique de la communauté. À l'inverse, dans *Romance de la negra rubia,* l'autrice réinvestit l'épopée pour raconter cette fois-ci les fondations mythiques de la communauté d'artistes *okupas*. Enfin, Gabriela Cabezón Cámara se réapproprie le genre canonique de la *gauchesca* – genre éminemment masculin et même machiste – dans *Las aventuras de la China Iron* pour raconter le chemin initiatique de la *china* du célèbre Martín Fierro dans le désert à travers lequel elle s'émancipe. L'écriture de l'émancipation de la jeune fille est aussi l'écriture d'une émancipation du genre canonique et des valeurs qu'il instituait

[919] García Canclini Néstor, *op. cit.*, 2003.
[920] Simon Sherry, *op. cit.*
[921] Bakhtine Mikhaïl, *op. cit*, 1985.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

jusque-là. Tous les motifs et les topiques du genre passent sous la plume de l'autrice qui écrit même des vers qu'elle confère à Fierro dans le respect de la métrique du genre mais dont les propos sont éminemment *queer*. Les deux autrices jouent donc avec les inversions de valeurs génériques en travestissant les genres « majeurs » et dits « masculins » pour les rabaisser et brouiller les hiérarchies.

La carnavalisation engage aussi une politisation des genres dits « mineurs » par leur exhumation et investissement performatif au sein des œuvres et aux côtés des genres « majeurs ». Il s'agit là d'un dispositif de carnaval rabelaisien où la culture « populaire » et son caractère non officiel se jouent de toute autorité, « tout achèvement définitif, à toute stabilité, à tout sérieux limité, à tous terme et décision arrêtés dans le domaine de la pensée et de la conception du monde » (Bakhtine, 1985 : 10). Ainsi, par l'exhumation et le réinvestissement des genres mineurs et dits « féminins », les autrices réintroduisent dans le champ littéraire ce qui en est exclu et abjecté : la *cumbia*, le *reguetón*, le gothique, le gore, le journal intime, le roman libertin-pornographique. Ces genres qui célèbrent l'occulte, l'intime, la sexualité, la corporalité, le désir, la subalternité, le crime, l'extase, perturbent la fixité du système générique canonique et en s'y introduisant, en s'y frottant, créent des zones de contact et de création qui dépassent les dichotomies excluantes, reconfigurent le champ littéraire en générant de nouvelles pratiques d'écriture et de lecture « possibles » et fluides, plus ouvertes, moins clivantes.

Dans le cas de Gabriela Cabezón Cámara, le geste carnavalesque va plus loin qu'une déstabilisation des genres. En effet, ses œuvres sont des mises en abyme de création issues d'expériences d'autogestion – création d'un opéra-cumbia, création d'une installation-performance – qui débouchent sur des succès – succès commercial à Miami de l'opéra-cumbia ; succès institutionnel à la Biennale de Venise de l'installation. En ce sens, d'un point de vue métalittéraire, ils racontent l'auto-institution de genres marginaux autrement dit l'auto-institution d'un monde à l'envers ou de l'*hubris* comme nouvel ordre. De même, *Chicos que vuelven* de Mariana Enríquez, qui raconte l'occupation des places publiques et de lieux institutionnels comme la « *casa pintada de rosa* » par les enfants revenants, génère une lecture métalittéraire de l'auto-institution du genre de l'horreur.

Par une pratique carnavalesque de la dichotomie des genres majeurs et mineurs, dits masculins et dits féminins, les autrices de notre corpus renversent le système générique canonique et se jouent de son autorité. Si, comme l'hybridation, cette pratique opère depuis le système générique pour en transgresser les valeurs et les normes instituées, la dernière

pratique que nous allons aborder sort radicalement du système dans un au-delà qui neutralise la distinction et l'opérativité générique.

### d. Vers l'effacement du système de genre

> Leo y escribo en voz alta, esa es la manera, como en la poesía, la música, el fraseo, la entonación, los golpes, la melodía, esa es la manera de entender la escritura, de pensarla, de estructurarla, de corregirla, de vivirla, si pudiera trabajaría con un pianista sobre un piano y no con un escritor ni en una computadora (Harwicz, 2015)[922].

Ariana Harwicz et Samanta Schweblin ont une pratique générique qui tend à la dilution. Leurs romans s'apparentent à de la pure narration en acte de l'ordre du « flux de conscience[923] » chez Ariana Harwicz et de l'ordre du dialogue ou de l'« écriture à voix haute » (Barthes, 1973) dans *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin. Cette narration est sans intermédiaire et toutes les instances romanesques se fondent dans le personnage qui s'auto-raconte et s'auto-perçoit. Il est intéressant à ce titre de constater qu'il s'agit des deux autrices qui écrivent depuis l'étranger (Ariana Harwicz depuis la France et Samanta Schweblin depuis l'Allemagne) et nous nous demandons si cette modalité de narration de voix intérieure n'est pas une émanation de cette situation.

Le temps, l'espace, les évènements, « sont » le personnage dans une intériorité qui annule toute possibilité de monde extérieur ou de système social envisagés dans leur autonomie. Si le roman est le genre qui raconte la rupture entre l'individu et le monde, les œuvres de ces deux autrices investissent cette rupture en la racontant depuis leurs personnages dépossédées de leurs corps par le monde. L'idée d'aliénation mentale traitée amplement dans les romans du XIX^e^ et XX^e^ se déplace vers celle de contamination ou d'invasion corporelle et physique. Il s'agit de reconquérir le lien au corps en se dégageant du monde. La narration s'exerce au plus près du corps du personnage. La coupure du monde est aussi une coupure du signe linguistique. Le corps parle et il s'agit d'écrire ce corps qui parle et naît à soi au-delà des systèmes sociaux, linguistiques et génériques textuels ou sexuels. Le texte mime l'évolution du corps : corps en crise chez Ariana Harwicz qui se débat entre les normes et son

---

[922] Entretien avec HARWICZ Ariana, de Pablo CHACÓN pour *Télam*, 27 décembre 2015, [http://www.telam.com.ar/notas/201512/131304-somos-deformes-damos-risa-damos-asco-damos-piedad.html].

[923] Le « flux de conscience » est un genre littéraire associé à la littérature moderniste (Virginia Woolf, James Joyce, William Faulkner et Claude Simon) qui tente d'imiter le processus de pensée. Nous employons la référence à ce genre car Ariana Harwicz cite Virginia Woolf, que la protagoniste est en train de lire dans *Matate amor*. Les caractéristiques du genre rejoignent certains traits de l'écriture de l'autrice : le travail sur la syntaxe, la ponctuation, les sauts associatifs, le rythme.

désir en coupant compulsivement tout ce qui l'enferme ; corps en survie chez Samanta Schweblin qui se débat contre l'incompréhension de la contamination insidieuse qui se joue en elle dans un dialogue maïeutique avec un alter-ego.

Chez Ariana Harwicz, aucune matière ne fait jamais système. La peinture, le cinéma, la poésie, l'écriture, sont dilués dans ce flux narratif dans lequel ils deviennent une pure matière d'expression cannibalisée par le personnage. Si dans *Matate amor* le personnage évolue entre des relations familiales traditionnelles étouffantes et des fuites compulsives à la forêt, cette structure diégétique qui oscille du système à l'extase s'organise de façon générique en circulant d'un genre dramaturgique ou cinématographique qui génère des « scènes » qui se construisent autour et dans une extériorité du personnage (il y a un vrai travail de « décor » et de « limites » spatiales) à un flux narratif qui se donne dans l'intériorité du personnage dans ses moments de crises intérieures. Ariana Harwicz crée, par cette opérativité générique, une scène de compulsion, autrement dit une scène depuis laquelle elle exhibe la crise intérieure du personnage (hystérie). Il semble alors que le genre ne soit pas le système qui détermine la forme du récit du narrateur-personnage mais bien l'inverse : c'est depuis la crise intime de la protagoniste que se façonne une poétique singulière qui permet de créer un « système » de la coupure qui échappe à la catégorisation. *Precoz* incarne la sortie radicale du système de genre. Il semble que les instances romanesques soient cannibalisées par le flux de conscience qui se donne dans son intériorité emportant tout sur son passage. On entre dans un flux dans lequel les repères sont brouillés : le temps (on ne distingue pas lorsque l'on passe d'un jour à un autre, du jour à la nuit), l'espace (on ne distingue pas les changements d'espace comme si tout était liminaire), les limites entre les personnages (on ne distingue pas la mère de l'enfant tant dans les changements de pronoms que dans les limites corporelles), ce qui est raconté (on ne distingue plus ce qui est raconté, les sauts dans le récit). Les « romans » d'Ariana Harwicz sont des récits de compulsion ou d'expérience de la liminalité et de la matérialité qui racontent l'affranchissement ou la fuite des normes et des systèmes. Ainsi, la force de ce flux de conscience, qui plus que de « conscience » est plutôt un « flux de désir », annule tout système générique pour s'imposer dans toute sa matérialité asociale, amorale, indéterminée. Si le monstre est la figuration d'une conscience qui se voit agir, qui se voit parler par la médiation d'un dispositif de torsion de sa perception (Aira, 1993, voir chapitre 3), cette modalité narrative du « flux de conscience » basée sur la focalisation interne compulsive de la narratrice chez Ariana Harwicz et sur la focalisation interne contaminée d'Amanda dans le roman de Samanta Schweblin, deux voix disjointes qui se



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

parlent pour survivre, l'une en guerre avec son désir et l'autre en guerre avec son corps, n'est-elle pas un genre monstrueux par excellence ?

e. Normalisation ou nouvelle œuvre ?

Après cette étude des opérations génériques à l'œuvre dans les textes notre corpus, nous sommes en mesure de nous interroger sur l'assignation éditoriale qui les fait « romans ». À l'instar des personnages de Violeta, ManFredo, María Bernabé, des captives du *Proyecto vacuna* qui, chez Fernanda García Lao, subissent des normalisations ou évaluations systémiques physiques, peut-on dire que les textes de notre corpus subissent des normalisations éditoriales vers le roman ou bien n'est-ce pas plutôt le genre romanesque qui, essentiellement hybride, subvertit l'ordre du discours et permet la mise en cause des systèmes de valeurs politiques, idéologiques, officiels (Bakhtine, 1978)[924] ? Les œuvres de Mariana Enríquez et Samanta Schweblin sont au cœur de cette interrogation car elles ont subi une transformation générique induite par leurs maisons d'édition. En effet, *Chicos que vuelven* est le résultat d'une commande de la maison d'édition Eduvim qui demande à Mariana Enríquez de transformer la nouvelle « Chicos que faltan » issue du recueil *Los peligros de fumar en la cama* en roman. De même, *Distancia de rescate* est une nouvelle qui, sous l'impulsion de la maison d'édition, devient un roman. Que se passe-t-il dans le passage transgénérique de la nouvelle au roman ? Les enjeux de cette transformation dépassent-ils la simple question d'extension et de stratégie commerciale ? En effet, si ces deux romans pourraient tout à fait être des nouvelles, le conflit qui s'articule autour du personnage principal (Mechi/Amanda) reflète des tensions collectives. De cette façon, le roman, au-delà de l'effet concentré dans l'anecdote ou le fait divers (l'apparition d'enfants/l'apparition de tâches sur le corps), ouvre une réflexion sur le monde et la société (les failles du travail de mémoire en Argentine/la réalité insidieuse des agrotoxiques en Argentine). La transformation de la nouvelle au roman est-elle ainsi seulement une normalisation éditoriale à pure visée commerciale ou bien est-elle la création d'une nouvelle œuvre qui ouvre de nouvelles perspectives, de nouvelles échelles de réception, de nouveaux enjeux politiques ? Les deux démarches ne sont pas incompatibles : l'édition se situant entre le marché et la culture, ses publications à la fois révèlent l'époque dans laquelle elles s'inscrivent en termes de tendances ; font partie d'un

[924] BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

dispositif de configuration d'imaginaires et de subjectivités qui jouent sur cette même époque[925].

Les textes de notre corpus sont traversés par des processus de transformations génériques : normalisations, hybridations, carnavalisations, neutralisations. Ces mutations génériques critiquent, questionnent et parfois neutralisent le système de valeur attenant au genre littéraire vers un paradigme transgénérique qui met à bas le système de partition générique dichotomique entre les genres majeurs, les genres mineurs, les genres dits masculins et les genres dits féminins. Ces mutations font ainsi état d'un mouvement d'émancipation et de reconfiguration des genres littéraires et donc du système tout entier de genre qui résonne avec les mutations symboliques et socioculturelles actuelles trans.

Nous aimerions proposer maintenant d'envisager deux formes d'investissement générique transgressif de deux genres romanesques canoniques articulant la littérature et la nation : le roman sentimental et le roman de formation (voir chapitre 1). Comment envisager la transgression de tels genres romanesques dans la NNA ? Des mutations du genre aux mutations du *gender*, quels enjeux esthétiques et politiques et quelles représentations des corps (féminin, social/communauté) portent ces reconfigurations transgénériques ?

### *7.2.2. Reconfigurations de la Nueva Narrativa Argentina : du roman sentimental au roman de désir ; du roman de formation au roman de dé-/transformation*

Ces déformations et dégénérations romanesques dans la Nueva Narrativa Argentina déconstruisent les systèmes de valeurs et les imaginaires attenants aux genres canoniques et en annoncent de nouveaux qui semblent aller vers une a-systémisation, une a-hiérarchisation, vers des jeux d'inversion ou bien vers des dynamiques rhizomiques et hybrides. En effet, dans le premier chapitre nous avons eu l'occasion d'étudier les liens entre le genre romanesque et la consolidation nationale notamment au travers de deux sous-genres : le roman sentimental, narrant les possibilités d'une nation unie au-delà des dissensions grâce notamment à l'institution matrimoniale qui scelle un consensus où la femme est soumise à l'autorité de

[925] Il faudrait encore distinguer la démarche des maisons d'éditon internationales ou « grands groupes », des maisons d'édition indépendantes ou plus petites car leurs logiques sont différentes voire parfois opposées en termes de choix de publications. *Chicos que vuelven* et *Distancia de rescate* issus d'une transformation éditoriale représentent justement deux types de logiques éditoriales : le premier roman est publié chez Eduvim, la maison d'édition de l'université de Villa María dans la province de Córdoba créée en 2008 tandis que *Distancia de rescate* est publié chez Random House, un grand groupe éditorial fondé en 1928 et basé à New York, comprenant plusieurs filiales internationales et dont la publication ne se cantonne pas aux livres mais aussi aux jeux vidéos et autres productions télévisuelles ou applications numériques.

l'homme ; et le roman de formation ou d'apprentissage, racontant la formation initiatique d'un héros masculin au travers de l'adaptation et de l'intégration dans un ordre social qui lui préexiste. Si le roman de formation reste un modèle européen issu de la tradition allemande de l'Illustration moins investi au XIX^e siècle que le roman sentimental dans la construction nationale en Amérique latine et en Argentine (Sommer, 2004 ; Amícola, 2003), ces deux genres constituent dans la tradition littéraire hégémonique les deux genres investis dans la constitution de corps nationaux unis et homogènes. L'étude des caractéristiques de ces sous-genres romanesques révèle un lien idéologique entre genre et *gender* institué par le système littéraire dans la construction nationale, et nous donne l'occasion d'en interroger les mutations dans l'époque contemporaine. En effet, qu'en est-il des romans de notre corpus ? Après avoir mis au jour la structure initiatique, de rite de passage, ainsi que le moteur narratif du désir dans la plupart des romans de notre corpus[926], ce chapitre donne l'occasion d'évaluer l'intervention des autrices dans de tels sous-genres romanesques : comment transforment-elles la matière « sentimentale » et de cette façon les enjeux nationaux que ce genre et l'imaginaire qu'il invoque sous-tendent en Argentine, comment investissent-elles le genre du roman de formation et quels enjeux politiques et esthétiques recouvrent les transformations des personnages féminins entendues comme transformations des fictions des femmes portées par la littérature ?

a. Du roman sentimental au roman du désir : dissémiNation des genres et des relations sexo-affectives

La rencontre est au centre de la plupart des romans de notre corpus. Les romans de Gabriela Cabezón Cámara sont structurés autour des rencontres entre Cleo et Quïty dans *La virgen cabeza*, Gabi et Elena dans *Romance de la negra rubia*. Ces rencontres sont charnelles avant d'être amoureuses et c'est dans cette rencontre des corps que les personnages se transforment et sortent de leur déterminisme physique et social. L'extase sexuelle et le désir charnel génèrent donc des devenirs autres et ouvrent des voies d'émancipation. En effet, dans *La virgen cabeza*, Quïty et Cleo deviennent lesbiennes dans le coït (Cleo, travestie, le devenant depuis son corps biologique d'homme) ; elles deviennent une famille en adoptant un enfant orphelin du bidonville, Kevin, puis de façon naturelle Quïty porte María Cleopatra ; cette dernière change de classe sociale en devenant un membre de la communauté *villera* ;

[926] À ce propos, voir chapitres 4 et 6.



Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.
Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin

puis les deux femmes connaissent une ascension sociale fulgurante grâce au succès de leur opéra-cumbia à Miami. Les voies du devenir commun et de l'expérience de nouvelles formes de relations sexo-affectives qu'ouvre cette rencontre charnelle transformatrice dépassent tout essentialisme, déterminisme social ou modèle hétéronormatif. Le désir déclenche la mutation des personnages et leur émancipation se faisant vecteur de rencontres rhizomiques où chacun·e entraîne l'autre dans un devenir « autre » à l'image de la rencontre entre la guêpe et l'orchidée chez Gilles Deleuze (Deleuze, 1980). En effet, le désir déterritorialise chaque sujet et crée, dans la rencontre, des territoires et des sujets inédits, à l'opposé de la rencontre maritale qui assigne un rôle et un espace à « la » femme. Dans *Romance de la negra rubia*, cette mutation engendrée par la rencontre est incarnée dans le corps et la chair de Gabi qui se fait transplanter le visage de sa défunte amante. Dans les deux romans, les mutations des personnages principaux président à l'émancipation des communautés marginales desquelles elles font partie. D'une certaine façon, le couple de personnages de monstres féminins incarne dans sa chair les mutations de la société. Ainsi, ces romans de désir déconstruisent de manière critique (*mostrare*) les enjeux du roman sentimental de la na[rra]tion[927] : on y retrouve le motif de la rencontre entre deux personnages de classes ou de factions ennemies ou opposées ainsi que le lien structurant entre le destin du couple et le destin de la nation. Cependant ces paradigmes sont transgressés en ce que la rencontre entre les personnages explose l'hétéronormativité ainsi que le modèle d'ordre, d'unité et de mesure. En effet, les couples des romans de Gabriela Cabezón Cámara incarnent l'*hubris* et l'hybridité, la sexualité est détachée de sa fonction reproductrice, la famille est un concept qui dépasse le lien biologique et l'utilité sociale. Enfin, le dénouement des romans ne s'accomplit pas dans la félicité du couple qui figure un idéal d'unité et de paix nationale, mais dans l'institution d'un corps hybride extatique qui figure une émancipation. Ainsi, Gabriela Cabezón Cámara se réapproprie la structure du roman sentimental pour s'en émanciper et inventer de nouveaux devenirs corporels et nationaux au travers du désir. À ce titre, *Las aventuras de la China Iron* est un paradigme de roman de désir : l'autrice y narre des rencontres transformatrices et émancipatrices. Si le corps des femmes figure une métaphore de la nation dans la na[rra]tion – corps de captive figurant une nation délimitée par des frontières fictives assurant son homogénéité fictive –, dans *Las aventuras*, l'analogie entre le corps et l'espace s'inscrit dans la disséminNation nationale, corporelle et orthographique qui se joue entre le désir et le désert.

[927] Au sujet du roman sentimental dans la construction nationale, voir le chapitre 1.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Fernanda García Lao s'engage dans une transgression similaire du roman sentimental. La plupart de ses romans s'articulent autour du couple qui n'est pas le but ou l'issue heureuse du roman mais au contraire, son conflit de départ. Il est associé à un ancrage géographique qui limite le destin de chaque personnage et cet ancrage métaphorise souvent la nation comme dans *Vagabundas* où Eusebia se sent captive de l'héritage familial de l'hôtel El Ancla qu'elle gère avec son mari Homero et que l'autrice présente comme un microcosme de la nation prise entre civilisation et barbarie en faisant des allusions dissimulées à l'œuvre de Sarmiento. El Ancla, à l'image de la « *jaula* » que figure le foyer patriotique d'Aurora dans *Fuera de la jaula*, du « *sótano* » du docteur Ferreti ou du *Nación Vacuna* dans le roman éponyme, est un espace dystopique de la nation argentine où le destin des femmes est limité aux frontières du mariage et du foyer/nation. Le désir est l'élément perturbateur qui vient déstabiliser toutes ces frontières et ouvrir des devenirs possibles au-delà de toute assignation (générique, nationale, identitaire) : Eusebia quitte sa vie conjugale assignée à la gestion de El Ancla en suivant son désir de liberté sur les pas de ses héroïnes les « *vagabundas* » ; Aurora en mourant égorgée par un vinyle alors qu'elle chante l'hymne national avec sa famille patriotique se libère de la « *jaula* » familiale et matrimoniale ; le couple Guillemette et Fernand fuguent du *sótano* paternel et se meuvent hors des frontières de leur pays, de leur genre, mus par le désir ; enfin le désir et la résistance des captives du projet Vacuna déstabilisent Jacinto, lui-même habité par un désir tentaculaire et errant d'un objet à un autre. Dans chaque roman, le désir dissémine l'ordre des projets et des unités patriotiques ou/et patriarcales et maritales. Si le couple figure chez Fernanda García Lao le déterminisme ainsi que l'assignation sclérosante et aliénante à un destin, la séparation mue par le désir ouvre des voies d'émancipation. Ainsi, l'autrice dévoile la normativité morbide du couple marié et célèbre la vitalité des amants. Cette vitalité des amants constitue la matière même de ses textes car la vie maritale est toujours le récit extérieur ou rétrospectif raconté depuis le point de fuite constitutif du présent de narration.

C'est d'ailleurs le basculement entre ce point de fuite et la vie conjugale qui structure le roman *Matate amor* d'Ariana Harwicz. En effet, la vie maritale et domestique est vécue par la protagoniste comme une expérience d'inertie morbide et sclérosante et ce sont les fuites dans la forêt où elle se reconnecte avec ses instincts primitifs et le regard d'un cerf – la figuration de l'amant, du désir – qui structurent le roman. De même dans *La débil mental* et *Precoz* c'est encore la figure de l'amant qui vient déstabiliser la structure familiale de la protagoniste ainsi que la linéarité du récit. Car, dans chaque roman, l'amant personnifie le désir, la marge, le décentrement. Il se situe dans un espace intermédiaire du récit, en marge, à

l'extérieur, attendu, imaginé, recherché ou poursuivi. Cet amant constitue l'aimant du mouvement des protagonistes qui entraînent le récit dans la déstructuration et la compulsion même de leur désir.

Du roman sentimental au roman du désir, l'élément structurant des romans de notre corpus n'est pas le couple marital comme achèvement idéal et comme manifestation de l'ordre social et national mais le désir. En effet, il est l'élément qui motive l'action des personnages et la progression du récit vers leur émancipation singulière. Le roman du désir n'adopte donc pas une structure linéaire et dialectique mais compulsive, multiple qui mime l'ambivalence et la rhizomie du désir. Ainsi, l'émancipation des personnages passe par une déconstruction, une pulvérisation, de l'amour romantique et un devenir monstre du roman sentimental. Si ce dernier articulait une métonymie de la nation unie autour du couple marital, les romans de notre corpus font exploser cette correspondance nation/couple en y introduisant le désir comme élément perturbateur. Ce dernier structure pourtant les couples dans les romans de Gabriela Cabezón Cámara mais il s'agit de couples transgressifs qui, s'ils figurent une métonymie de la nation, engendrent un « autre » devenir national non déterministe, non essentialiste, non hétéronormatif. La partition des genres et des rôles masculin/féminin du roman sentimental est neutralisée dans les romans de notre corpus : elle est soit fuie dans les romans de Fernanda García Lao, dépassée par les couples lesbiens chez Gabriela Cabezón Cámara, neutralisée chez Ariana Harwicz par le désir animal. Ainsi, la conquête du désir dans les romans de ce début de XXI^e^ siècle féministe se substitue à la conquête du désert de la fin du XIX^e^ siècle célébrant, dans ce glissement orthographique, la dissémination des fictions fondatrices de la nation et de « la » femme, vers des devenirs possibles. Remarquons que cette déconstruction de l'amour romantique dans la littérature fait écho aux transformations des subjectivités actuelles. En effet, depuis la révolution féministe, toute une nouvelle génération problématise l'amour romantique et explorent, réinventent de nouvelles relations sexo-affectives.

b. Du roman de formation au roman de Dé/Transformation

Le roman de formation est un sous-genre romanesque qui, s'il reste un modèle européen moins investi en Argentine est non moins structurant dans les imaginaires collectifs. En racontant l'intégration, l'adaptation et l'ascension sociale linéaires d'un héros masculin dans un ordre qui lui préexiste, il constitue un dispositif de formation du corps et de l'esprit d'un héros engagé dans un destin déterminé. Si le genre du roman de formation est un genre



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

« majeur », les personnages féminins en semblent dans un premier temps exclues ou bien subordonnées aux personnages masculins. Ainsi le destin consacré des personnages féminins des romans du XIX^e^ siècle est celui de la maternité républicaine. Les femmes sont soit des anges du foyer soit des monstres qu'il faut exclure, corriger, faire taire ou punir ; et les petites filles quant à elles sont des pantins qui apprennent et répètent les bonnes manières. Le vecteur de formation ainsi que le destin sont confondus : il s'agit d'apprendre à intégrer un ordre, d'obéir. Qu'en est-il des romans de notre corpus qui adoptent des structures qui miment les romans de formation en ce qu'ils racontent souvent des rites de passage ? Les personnages centraux sont, à l'inverse, féminins, et les mutations qu'elles incarnent semblent plutôt engager leur déformation, leur désapprentissage, la désobéissance.

Tous les romans de notre corpus racontent des rites de passage : ils narrent des actes marquant le passage symbolique vers un nouveau statut au travers d'une médiation matérielle qui est généralement celle de la corporalité, de la chair. La structure du rite de passage décrite par Van Gennep (1909) rencontre celle du roman d'apprentissage ou de formation. En effet, ce dernier envisage trois stades : le stade de séparation par lequel l'individu se coupe de sa vie ordinaire ; le stade de marge dans lequel l'individu vit une existence marginale, liminale depuis un statut toujours indécidable ; le stade d'agrégation par lequel il se réintègre à la vie « normale » avec un nouveau statut. Si cette étude ethnologique du rite de passage décrit le processus d'intégration d'un individu à la communauté, Pierre Centlivres énonce en contrepoint l'existence de « rites de refus » qui, témoignant des crises de représentations collectives, génèrent par la ritualisation de nouveaux actes qui mettent en cause l'ordre établi et redéfinissent la communauté. En ce sens, alors que le roman d'apprentissage ou de formation raconte l'ascension/l'adaptation d'un héros dans un ordre institué se structurant ainsi comme le récit d'un « rite de passage » ; les romans de notre corpus s'articulent comme des « rites de refus ». En effet, l'ordre institué y est violent et provoque chaos, crise, aliénation, exclusion : violences des forces de l'ordre et corruption de la justice et de l'État chez Gabriela Cabezón Cámara ; violences des institutions patriarcales, médicales et militaires chez Fernanda García Lao ; violences médiatiques et étatiques chez Mariana Enríquez ; violences insidieuse des agrotoxiques (et par extension de l'État néolibéral) chez Samanta Schweblin ; violences de l'institution familiale, psychiatrique et des normes sociales chez Ariana Harwicz. Toutes les protagonistes de notre corpus vivent et exhibent dans leur

chair les effets de cet ordre institué[928]. Cependant, il ne s'agit pas pour ces personnages d'apprendre et de se laisser modeler par cet ordre, autrement dit de devenir cet ordre par son incorporation – à l'image de la fiction de *La cautiva* – ; mais d'envisager ces apprentissages et ces formations comme des aliénations. En effet, le point de départ des romans est l'expérience d'une crise, d'une dépossession de soi dont chaque personnage féminin fait l'expérience : chez Gabriela Cabezón Cámara, Beya est droguée, torturée et violée par son maquereau ; chez Fernanda García Lao, Guillemette et Fernand sont mutilés et transplantés par le médecin tout puissant, l'obésité de María Bernabé est exhibée par sa mère, Violeta est amputée et transplantée d'une nouvelle main par un médecin sans son accord, Aurora est tuée en chantant l'hymne national, Eusebia est captive et aliénée par son déterminisme familial et social ; chez Samanta Schweblin, Amanda est recouverte de taches et contaminée par les agrotoxiques ; chez Mariana Enríquez Vanadis est un spectre généré par un déni collectif. Dans ces romans, l'ordre et l'autorité (la raison, la norme, la nation, l'institution) conquièrent les corps et séparent les personnages d'elles-mêmes, autrement dit, les mettent en crise. Ainsi, les autrices inversent la progression de la structure du roman d'apprentissage : il ne s'agit pas de s'adapter à un ordre mais de sortir de l'ordre. Il ne s'agit pas de se former mais de se déformer, ni d'apprendre mais de désapprendre. En d'autres termes, ce qui se joue dans la progression du personnage dans le roman est en quelque sorte une mue politique par laquelle la personnage féminin naît à soi en déformant/déconstruisant son corps (genre, national, social) et en désapprenant le rôle qui lui est assigné. Si le roman d'apprentissage est le genre romanesque associé à l'idéologie bourgeoise capitaliste qui sépare l'individu de son corps pour le faire entrer dans le règne de la raison et de la société de marché qui réifie les corps et détermine les destins, les romans de notre corpus sont une tentative de réinvestir les corps et de se réinventer depuis le corps.

Ainsi, de la captive à la monstre, les romans de notre corpus réinventent des fictions transféminines alternatives de femmes qui tracent des itinéraires d'émancipation et non d'adaptation. En cela, nous les envisageons comme des romans de déformation ou de désapprentissage. Mais au-delà de la déconstruction qu'ils opèrent (chapitre 5), l'invention d'un soi émancipé passe par un mouvement de prise de conscience, d'autodéfinition de soi et/ou de la communauté (chapitre 4). Les personnages mettent en place des processus d'autoformation, d'autogestion par lesquels il s'agit de se réapproprier son corps (individuel ou collectif) et de déployer sa puissance d'agir. Lorsque la philosophe française Elsa Dorlin

[928] À ce propos, voir chapitre 5.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

étudie, dans son essai sur l'autodéfense, le passage à l'acte de l'héroïne du roman *Dirty weekend* d'Helen Zahavi, cette autre « Bella » qui fait écho à la Beya de Gabriela Cabezón Cámara, et qui, de victime de viol devient l'assassine de son agresseur, elle distingue bien l'apprentissage – formation venant de l'extérieur – du désapprentissage comme autoformation intime : « Bella n'a pas appris à se battre, elle a désappris à ne pas se battre » (Dorlin, 2017 : 171). Cette autoformation intime est, dans les romans de notre corpus, de l'ordre de l'anamorphose plus que de la métamorphose dans le sens où ce qui se transforme est « déjà là » et passe donc pas des processus de l'ordre du déplacement : la mutilation, la déformation, le déploiement, le changement de perspective ou la prise de conscience. Ce déplacement du point de vue ou du « point de sentir » (Berthoz, 2004 : 266)[929], c'est le mouvement du monstre qui est simultanément monstration critique (*mostrare*) et devenir transgressif (*monere*). Ainsi, dans *Beya. Le viste la cara a dios*, Gabriela Cabezón Cámara opère un déplacement émancipateur du point de vue/point de sentir de la personnage[930] générant le renversement du schéma du conte initiatique du passage à la puberté raconté à travers le coma qui s'interrompt grâce au baiser du prince dans La Belle au Bois Dormant, en schéma de « conte de des-apprentissage ou de dé-formation » par lequel Beya s'émancipe des conditionnements et des déterminismes qui inhibent son pouvoir[931]. En effet, le sommeil – ou plutôt le songe – devient le lieu d'une réappropriation et d'une résistance somatique qui préparent le passage à l'acte vers l'émancipation réelle. L'autrice opère donc un glissement du sommeil du corps au corps rêvé, autrement dit du sommeil comme inertie ou passivité corporelle au sommeil comme espace somatique de résistance et d'émancipation.

[929] « L'empathie ouvre non seulement la possibilité de changer de point de vue mais aussi de ce que j'appellerais "le changement de point de sentir" », *in* BERTHOZ Alain, « Physiologie du changement de point de vue », *L'empathie*, 2004, p. 251-275. Nous verrons que le concept d'« empathie » sur lequel travaille Alain Berthoz rejoint en de nombreux points celui de « soma » en ce que ces deux concepts pensent le corps comme matière agissante dépassant les catégories binaires de passivité/activité ; esprit/corps.
[930] À ce propos, voir chapitre 4, sur le songe et le somatique (Hanna, *op. cit.*, 2017) comme praxis du corporel qui développe la prise de conscience de l'inconnu, l'involontaire, des fonctions exclues ou endormies par le conditionnement du corps.
[931] À ce sujet, voir chapitre 4, sur le songe « je me vois en rêve ».



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

| DU ROMAN SENTIMENTAL AU ROMAN DE DÉSIR | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | **Incipit** | **Relation** | | **Structure / Progression** | **Spatialité (couple comme métaphore de la nation)** |
| Roman Sentimental | Amour impossible | Mariage hétérosexuel<br>Amour romantique<br>Sacrifice | | Destin<br>Structure linéaire | Nation |
| Roman De désir | Rencontre charnelle | Plaisir<br>Expérimentation de nouvelles relations sexo-affectives inédites<br>Désir | | Désir<br>Structure rhizomique, compulsive, ambivalente, multiple | Déterritorialisation<br>DisséminNation<br>Hors-champ |
| **DU ROMAN DE FORMATION AU ROMAN DE DÉ-FORMATION** | | | | | |
| | **Incipit** | **Péripéties** | | **Dénouement** | **Modèles de personnages féminins** |
| Roman de formation (protagonistes masculins) | Marge/Hors du monde :<br>« cire molle » | Apprentissage | Formation :<br>Métamorphose<br>Adaptation | Devenir intégré – adapté<br>Ordre<br>Unité<br>Homogénéité | Captives : épouses, mères, belles-au-bois dormant (passivité ou bien action délimitées et déterminées par les fonctions et valeurs nationales) |
| Roman de déformation (protagonistes féminins ou trans) | Ordre institué répressif / aliénant :<br>Dépossession de soi / Crise | Désapprentissage<br>Décentrement<br>Déconstruction | Performance :<br>Réappropriation<br>Transformation / Anamorphose<br>Autogestation | Devenir émancipé<br>Des-ordre<br>Multiplicité<br>Hétérogénéité<br>Possibles | Monstres : nomades, orphelines, parricides, vengeresses, amantes. |

Les autrices de la Nueva Narrativa Argentina procèdent à une subversion des sous-genres romanesques canoniques et de leur matière : face au déterminisme et à l'adaptation comme horizons des romans d'apprentissage ou sentimentaux, elles inventent des devenirs possibles au travers des narrations de désir ou de dé-/trans-formation célébrant le réveil des monstres féminins. Bien que notre travail se concentre sur l'étude du genre romanesque, remarquons que les autrices de notre corpus investissent la matière de la poésie *gauchesca* canonique dans leurs romans en créant des personnages féminins de *gauchas* qui configurent des fictions de « *mujeres que matan* » et se substituent ainsi aux fictions d'hommes. En effet, dans le genre de la *gauchesca* traditionnel, ce sont les hommes qui ont le monopole du crime, du duel et de l'affranchissement des lois et qui, par défaut donc, délimitent les contours de la nation (Ludmer, 1999)[932]. En ce sens, les protagonistes des romans d'Ariana Harwicz, armées de leurs couteaux ; ainsi que les Violeta, Guillemette, María Bernabé, Eusebia, vagabondes ou vengeresses chez Fernanda García Lao ; ou bien l'iconique China Iron émancipée de Gabriela Cabezón Cámara, prennent les armes, suivent leurs désirs et font fi des barrières morales et nationales débordant inlassablement vers des devenirs possibles. En ce sens, l'irruption des monstres dans la littérature pourrait bien s'envisager comme « évènement » qui se réapproprie tout en la déconstruisant et en l'expérimentant à sa façon l'histoire dans le sens de *fabula* en ce qu'elle raconte des rites de passage et des itinéraires d'émancipation, venant dès lors

[932] LUDMER Josefina, *op. cit.*, 1999.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

infirmer (ou tout du moins, une autre possibilité d'envisager la production contemporaine) le diagnostic d'un « *abandono de la trama* » (Sarlo, 2006) comme processus significatif d'une littéraire contemporaine qui s'inscrirait et matérialiserait un contexte en « *huelga de acontecimientos* ». En effet, les romans de notre corpus réaffirment le lien entre l'intime et l'histoire, l'individuel et le social au travers de personnages et de communautés qui se constituent avec ou contre les matières et les structures ou les normes de la réalité référentielle ou symbolique, au travers des trajectoires de reconstruction ou d'émancipation de leurs protagonistes. Une lecture depuis « *el orden de género* » de la NNA met au jour des évènements corpopolitiques qui viennent faire irruption dans les histoires (*la fabula* et l'Histoire) prise dans *la intemperie* des crises néolibérales et de la post-dictature et qui font écho au réel.

Qui de la littérature ou du corps social génère ce réveil des Monstres féminins ? Comme nous l'avons vu à plusieurs reprises, les mouvements sociaux et la littérature sont des dispositifs complémentaires de l'évolution des subjectivités et des imaginaires. En effet, de l'un à l'autre se tissent des passages dont l'une des manifestations est la réception : qu'est-ce qui se joue dans la réception de ces textes, de ces poétiques ? Comment ces nouvelles textualités chargées de nouvelles représentations peuvent-elles générer des transformations chez les lecteurs, à une échelle individuelle mais aussi collective en configurant de nouveaux imaginaires et de nouvelles subjectivités ?

## Chapitre 8 – PASSAGES

## Lecteur·rices mutant·es.

## Du texte aux lecteur·rices : la lecture comme espace de transformations

### Introduction du chapitre

Qu'il s'agisse d'Eusebia dans *Vagabundas*, prisonnière de l'hôtel solitaire dont elle hérite – El Ancla – isolé sur la côte de la province de Buenos Aires, de la *china* esseulée dans son *caserío* des *pampas* avant qu'elle ne deviennent Josefina Star Iron dans les premières pages de *Las aventuras de la China Iron*, ou bien de la protagoniste de *Matate amor* propulsée dans l'espace déceptif de la ruralité française et de la condition maritale et maternelle, toutes, dans la fuite en avant émancipatrice que suscitent leurs lectures passées ou présentes, pourraient confirmer l'idée que « *Emma Bovary ha vuelto para vengarse* » (Stedile, 2017 : 280)[933]. Car chez Ariana Harwicz, la jeune étrangère,

> (…) letrada y graduada universitaria […] que habita la ruralidad de una Francia que se parece poco a las luces de la metrópoli, dice "yo soy una mujer que se dejó estar y tiene caries y ya no lee. Leé idiota, me digo, leéte una frase de corrido. Acá estamos los tres juntos para una foto familiar (p. 8-9).
>
> Si el paisaje, la rutina, la lectura, la familia, son enclaves de reenvío entre esas escrituras, no lo son en virtud de su coincidencia, sino de una fuerza fantasmática que en *Matate, amor* podría operar como venganza de una Emma que intentó dar con la realización del deseo en los ofrecimientos de la cultura, pero encontró entonces el diferimiento permanente de aquello que solo pide ser alimentado (*Ibid.*, p. 282).

Paradoxalement, la force qui l'empêche de lire pourrait bien être la pulsion de survie qui la défend de s'enfermer dans le refuge bovaryen de la lecture et pourrait la conduire au même destin tragique que celui d'Emma et de *Mrs Dalloway* dont elle écoute une émission radiophonique. Si la lecture coupe du monde, paralyse et cannibalise les désirs d'Emma Bovary, la protagoniste de *Matate amor* explore ce désir dans toute sa matérialité et le projette dans le monde réel. Au monde idéal des livres d'Emma Bovary, s'oppose l'espace naturel et organique de la forêt où la protagoniste s'enfuit compulsivement, notamment le jour où elle passe à travers la baie vitrée comme pour se prouver que son corps existe et part en courant,

[933] Verónica Stedile Luna utilise cette expression pour parler uniquement de la protagoniste de *Matate amor* d'Ariana Harwicz mais il nous semble que les deux autres que nous citons peuvent tout à fait la rejoindre. Voir STEDILE LUNA Verónica, « La venganza de Emma Bovary. Lengua y paisaje en *Matate, amor* de Ariana Harwicz », *Revista de letras de la UNR* (Universidad Nacional de Rosario), n° 7, 2017, p. 278-283.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

ensanglantée, se fondre dans les herbes, les plantes, la terre, qui grouillent de vie. Ces fuites en avant dans la forêt sont « *una forma de vengar a la Emma Bovary que se perdió entre los libros y el veneno. Porque ahora el campo es bestial y no solo aburrido, la vida en Matate, amor puede salir fortalecida, más soberana* » (Stedile, *Ibid.* : 283). Cependant la lecture et la vie, les désirs et la réalité, la pensée et le corps, ne sont pas condamnés à être figés dans l'opposition moderne entre le corps et l'esprit. En ce sens, *Vagabundas* et *Las aventuras de la China Iron* donnent à voir un tout autre rapport à la lecture qui devient un espace poreux, intermédiaire, de passage entre les héroïnes et les textes et configure un lieu de transformation. En effet, Eusebia s'adonne en cachette à la lecture de vies de femmes *escapistas* qui la passionnent, réveillent son désir de liberté et de mouvement et à partir desquelles elle constitue un « *Tratado de la errancia* » qu'elle actualise et lègue à son fils avant de s'enfuir pour de bon, rejoignant ainsi la lignée des vagabondes ; la *china* est initiée à la lecture par Liz avec qui elle part à l'aventure à travers le désert et qui, dans l'intimité de leur charrette, lui lit des histoires à voix haute comme celle de *Frankenstein*, qui éveille chez la jeune Josefina de nouvelles sensations et de nouvelles interrogations sur le monde, qui la rendent heureuse et désireuse d'apprendre encore plus :

> Me apoyaba en Liz yo. Y ella leía en voz alta. Una de esas noches, la de la primera tormenta creo, pero recuerdo todo ese viaje tenido con el aura de lo nuevo y no pudo haber sido todo una sucesión de primeras veces aunque tal vez si lo fue y volví a nacer en la misma pampa en la que había nacido catorce o quince años, antes, como sea, se sacudía un poco la carreta en la tempestad y Liz me empezó a leer *Frankenstein*, ese monstruo hecho de cadáveres, ese pobre monstruo sin padre ni madre, solitario que había fabricado la ciencia inglesa con la luz que caya alrededor nuestro como municiones en ese mismo momento y que, conducida por aparatos semejantes al pararrayos de Franklin, se llamaba electricidad. Sentí un terror nuevo esa noche […]. Me dormí preguntándome si los dragones no serían animales de la ciencia eléctrica inglesa y, jurándome que iba a hacer todo lo necesario para averiguarlo, me dormí orgullosa de mi inquietud científica, yo que, en muy poco tiempo antes no distinguía un domingo de un miércoles ni un enero de un julio. Pocas veces me había sentido tan alegre en la vida (p. 58-59).

Dans la diégèse de ces romans, la lecture est donc une expérience à la fois intime qui se joue en cachette ou dans la pénombre d'une charrette et ouvre un espace d'identification – Eusebia et les vagabondes ; Josefina et le monstre orphelin – ; un espace de projection du désir de savoir, du désir de liberté ; un espace que nous appellerons « somatique » (Hanna, 2017)[934] en ce qu'il ouvre une zone intermédiaire entre le corps de ses lectrices et ce qu'elles lisent, où ont lieu des prises de consciences de soi qui peuvent précéder de possibles

[934] HANNA Thomas, « Qu'est-ce que la somatique ? », Recherches en danse, Traductions, mis en ligne le 16 juin 2017, [http://journals.openedition.org/danse/1232], consulté le 11 décembre 2018.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

transformations ainsi qu'un espace d'entraînement et de développement de soi similaire aux techniques de visualisation. Ainsi, la lecture est, pour Eusebia, l'espace où elle prépare et projette son envol libérateur, où elle se construit une contre-filiation a-généalogique ; quant à la *china*, elle est un espace de rencontre où travaille l'altérité (des autres, de soi) qui réveille en elle des zones jusque-là insensibles et inconnues et ouvrent des horizons et un désir d'émancipation.

La lecture devient donc l'espace de la construction d'une émancipation individuelle – et non cet espace clos séparé de la réalité où viennent buter et mourir les désirs bovaryens – qui, dans la diégèse, dépasse la fiction pour se réaliser dans la vie des personnages : Eusebia prend la suite des femmes voyageuses dont elle a tout lu et lègue avant de partir ses notes de lecture à son fils qui les garde précieusement et les lit avidement ; la *china* projette dans son réel les désirs et les interrogations qui naissent des lectures de Liz et devient tour à tour dragon, Frankenstein, Franklin, etc. Chez ces deux lectrices, la lecture, loin d'être une activité passive, est un acte performatif et c'est en ce sens que ces deux femmes font irruption dans la littérature pour « venger Emma Bovary » (Stedile, 2017 : 4) autrement dit toutes les figurations de femmes captives dans l'écriture des hommes et captivées par leurs lectures. En effet, la lecture n'y est pas le lieu d'une identification illusoire fondée sur le clivage indépassable entre le désir et l'enfermement puisqu'au contraire elle est un espace utopique où germent leurs transformations et les pulsions de fuite et d'émancipation qui s'actualisent dans des passages à l'acte. De plus, elle dépasse l'expérience intime pour s'étendre au collectif : des vagabondes à Eusebia puis à Demeterio, elle participe de la construction d'une filiation et se transmet comme un héritage ; de Liz à la *china*, elle est une expérience partagée où se mêlent l'écrit et l'oral, le texte et la voix.

Ces lectrices mutantes incarnent dans la fiction un modèle qui représente la lecture comme espace de transmission et de transformation intime et donc possiblement collective. Qu'en est-il de la lecture dans l'horizon de la réception de ces textes ? Que se passe-t-il cette fois-ci entre les textes de notre corpus et les lecteurs ? Les poétiques singulières des autrices peuvent-elles générer une transformation chez les lecteurs à l'image de celle qui a lieu chez Eusebia et la *china* ? Et en cela, comment aborder théoriquement la lecture comme pratique et expérience incarnée ? Comme dans ces deux expériences de lecture fictives, nous envisageons l'acte de lecture comme pratique qui se déplace vers la chair et le corps, comme une expérience individuelle mais aussi collective et surtout au travers de laquelle, en débordant du livre, les transtextualités et transcorporalités tissent une texture commune avec la communauté des lecteurs et des lectrices qui peut transformer les subjectivités. Voyons donc

ce qu'il se passe dans l'acte de lecture et comment la lecture de ces romans nous transforme-t-elle.

### 8.1. Lecteur.rices à la dérive : lecture disséminatrice, le plaisir de la désorientation

Fernanda García Lao car sa poétique de la greffe instaure une structure hybride, fragmentée, polyphonique, accompagnée notamment d'un paratexte-puzzle où se compilent divers fragments hétéroclites en marge du récit, qui construit un réseau où les lecteur·rices prennent une part active. D'autant que l'autrice joue avec les genres littéraires du policier et du roman noir qui induisent des lectures dynamiques sur le mode de l'enquête ou de l'intrigue comme dans *La piel dura* où Violeta part à la quête de la propriétaire de sa main transplantée ou bien dans *Vagabundas* où Demeterio tente de comprendre les raisons de la fuite de sa mère avec les archives qu'elle lui a laissées avant de partir ; mais aussi avec les genres du fantastique ou de la dystopie basés sur la confusion entre la fiction et la réalité, le discours officiel et le réel, comme dans *Nación vacuna* ou *Amor invertido,* qui mettent les lecteur·rices en situation de recherche active où ils tentent de démêler le vrai du faux. Cependant, si les lecteurs participent à une « chirurgie du sens », ce sont chez Fernanda García Lao, des chirurgien·nes grotesques car l'autrice (se) joue justement (de) avec cette pulsion de reconstitution, d'unité, de normalisation, à l'œuvre dans la médecine conventionnelle et dans nos subjectivités modernes. Ainsi, les lecteur·rices participent à l'impossible chirurgie de la reconstitution des corps et du sens – comme dans *Distancia de rescate* – et sont voué·es à errer parmi les fragments que l'autrice sème de manière ironique et quelque peu perverse. Finalement, la pulsion chirurgienne des lecteur·rices génère un lecteur Frankenstein qui, poussé par sa pulsion de comprendre et de savoir, construit et greffe des monstres qui débordent de tous les contours génériques, paratextuels, de la linéarité du récit et de l'illusion d'homogénéité du réel.

Mariana Enríquez joue tout autant à brouiller le désir de comprendre. Dans *Chicos que vuelven*, la conjonction de la trame policière et journalistique avec l'enquête de Mechi et de Pedro à la recherche de Vanadis, le truchement de filtres (médias, réseaux sociaux, témoignages divers) qui brouillent la reconstitution de son histoire et de son portrait, ainsi que les effets contradictoires de la transgénéricité entre le policier, le gore et le fantastique, perturbent la lecture herméneutique. De plus, les lecteur·rices, engagés dans l'intrigue de l'identité de Vanadis et des enfants revenant·es, sont hanté·es par des signifiants – « *desaparecidos* », « *una casa pintada de rosa* » – ; des références – le dossier des enfants



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

disparus de Buenos Aires que Mechi actualise fait écho au dossier de la CONADED – ; des imaginaires liés aux genres littéraires du gothique, du gore et du fantastique – les processions dans la brume, les topiques de l'invasion et de l'occupation, les revenant·es, etc. – qui brouillent leur désir d'interprétation et les amènent à céder et à suspendre leur raisonnement dans le chaos du réel généré par l'apparition des revenant·es.

De même, chez Samanta Schweblin, ce constat d'échec de la raison et la suspension consécutive du jugement génèrent une terreur où se mêle à l'effroi une excitation morbide. En effet, dans *Distancia de rescate*, le/la lecteur·rice est le témoin direct et quelque peu voyeur du dialogue qui se trame dès la première ligne du roman entre Amanda qui cherche à comprendre les origines de son intoxication et David qui la guide dans la reconstitution de son récit. En précipitant le/la lecteur·rice au cœur du problème, dans les plis de la chair d'Amanda où grouillent les « *gusanos* », au cœur du dialogue rapproché, urgent, intime entre Amanda et David, l'autrice l'inclut malgré lui dans le processus de reconstitution : il suit pas à pas, indice par indice, les étapes du récit de l'intoxication ; il tente de relier les questions de David à la narration d'Amanda ; il projette ses propres hypothèses et relève ses propres indices parmi les mots qu'utilisent Amanda. En ce sens, Samanta Schweblin met en place une lecture qui tient de l'« écoute latente » psychanalytique et de la maïeutique socratique où les lecteur·es occupent l'espace « entre les lignes » depuis lequel ils tentent d'associer des idées et d'articuler un sens. Cependant Amanda comme les lecteur·rices sont projetés dans une réalité dont ils ignorent les fondements et les enjeux et semblent donc errer dans cet espace où ils sont coupés d'eux-mêmes et où les signifiants peinent à actualiser un sens. La structure arbitraire du langage est mise à nu – comme le corps vulnérable d'Amanda – et c'est pourtant le seul lien qui la tient en vie et qui la rattache désespérément à son corps comme le/la lecteur·rice se rattache au corps du texte. Samanta Schweblin crée donc un·e lecteur·rice-maïeutique, un·e lecteur·rice-chirurgien, dont la « chirurgie du sens » (Le Breton, 2010)[935] échoue face à la ruine et la contamination des corps – celui d'Amanda, celui du texte. Et c'est ce constat d'échec et de rupture du lien qui précipite les lecteur·rices dans l'horreur, une horreur physique où la défaite du raisonnement laisse place au grouillement inexorable des *gusanos* dans la chair.

Tout autres sont les effets du brouillage et de la dissémination du sens qui mettent les lecteur·rices à la dérive chez Gabriela Cabezón Cámara. À l'image du corps des personnages

[935] LE BRETON David, « De la défiguration à la greffe du visage » in *Etudes*, Paris, 2010/6, Tome 412, p. 761-772.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

qui habitent les œuvres de l'autrice, les lecteur·es passent par une phase de déconstruction et de perte de repère qui participe de la modalité *queer* de la lecture qui anticipe toute émancipation. En effet, la polyphonie, l'enchâssement des récits, la désarticulation temporelle dans *La virgen Cabeza* ainsi que l'intertextualité baroque à l'œuvre dans tous ses romans, génèrent à leur manière une participation active et critique des lecteur·es qui, à mesure qu'ils (re)construisent le sens des histoires et tissent des réseaux transtextuels, déconstruisent les significations ainsi que les représentations canoniques et hégémoniques. En mettant en place une esthétique et des structures qui font perdre leurs repères aux lecteur·rices qui les poussent à déconstruire leur raisonnement, leurs représentations, l'autrice ouvre un passage dans le règne du fluide, du mouvant et de l'hétérogène dans une modalité joyeuse et émancipatrice.

Lecture maïeutique, lecture comme « chirurgie [impossible] du sens », lecture hantée, lecture déconstructrice : la lecture des textes de notre corpus ouvre des espaces de « jeu » (Picard, 1986), de construction (Todorov, 1971), de « coopération » (Eco, 1985)[936] à la re/dé/construction du sens, de la signification et de l'histoire entre les textes et les lecteur·rices. Comme nous l'avons vu, les autrices de notre corpus jouent avec la pulsion herméneutique et la pulsion voyeuriste des lecteur·rices afin de créer une véritable expérience d'altérité qui provoque une « dérive » du sens et des représentations (Barthes, 1973 : 28)[937] poussant les lecteur·rices à adopter cette attitude à la dérive qui conduit à des opérations de lecture déconstructrices et disséminatrices. Elles provoquent leur désir de comprendre et de construire un sens, leur désir de voir ce qui se passe à l'intérieur, dans les coulisses, en les confrontant aux modalités opératoires du monstre – l'hybridité (hybridations, fusions, mélanges), le carnaval (retournement et retour) et l'*hubris* (excès, débordement, sortie)[938] – qui brouillent les processus d'interprétation, de significations, et désorientent les lecteur·es. C'est cette désorientation même qui est politique : chaque roman contient en germe un pouvoir de transformation politique, éthique et philosophique des subjectivités, en attente d'un·e lecteur·rice qui puisse l'actualiser.

Si la lecture est l'acte par lequel s'actualise une certaine expérience de l'altérité qui vient désorienter ou générer un « point du vue » (*mostrare*) critique chez chaque lecteur·rice ou entre les lecteur·rices, elle tisse aussi une expérience affective, émotionnelle dont les effets sont puissants : plaisir, déplaisir, désir, répulsion, peur, angoisse, euphorie, extase, etc. En

[936] Picard Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, Éditions de Minuit, 1986 ; Todorov Tzvetan, « La lecture comme construction » in *Poétique*, 1975, vol. 24, p. 420 ; Eco Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, Paris, Grasset, 1985.
[937] Barthes Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 28.
[938] Ces trois modalités opératoires du monstre sont développées dans le chapitre 6.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

effet, comme nous avons pu l'observer, la pulsion herméneutique accompagne une pulsion voyeuriste et toutes deux génèrent des sensations de terreur, de désir, de frustrations ou de perte de repère. Ainsi, dans ses deux premiers romans, Ariana Harwicz, joue avec les lecteur·rices en leur infligeant des coupures compulsives qui entretiennent la perte de repères et le désir de comprendre et de suivre les personnages : l'esthétique au couteau génère une lecture qui mime le rythme haletant de l'écriture et des personnages propulsant les lecteur·rices dans une course en avant qui est sans cesse arrêtée sèchement par des coupures (lexicales, syntaxiques, chapitres, pronominales, etc.). C'est dans cet « entre » l'expérience herméneutique de la désorientation et l'expérience affective de l'*hubris* qu'émerge le « plaisir du texte » ou plutôt la « jouissance du texte » (Barthes, 1973).

> Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture. Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage […]. Mon plaisir peut très bien prendre la forme d'une dérive. La dérive advient chaque fois que je ne respecte pas le tout […] il y a dérive chaque fois que le langage social, le sociolecte, me manque (Barthes, 1973 : 23-29)[939].

La lecture met donc le lecteur « sens dessus-dessous » – lecture-carnaval – ; « hors-du-sens et hors-de-soi » – lecture-*hubris*. Et c'est cette expérience herméneutique-physique qui provoque la jouissance de la lecture et donc, la transformation intime des lecteur·rices. Ainsi, dans *Chicos que vuelven* de Mariana Enríquez, la friction des genres gore, gothique, fantastique et réaliste, policier, provoque la déstabilisation généralisée des lecteurs. Le gore surgit comme ce qui échappe aux filtres de la raison et de la réalité relayée par les médias et par le point de vue de la narratrice Mechi auquel les lecteurs s'identifient. L'apparition des enfants revenant·es constitue dès lors une irruption terrible du réel qui déplace violemment la perception et la structure du réel admise par la situation initiale et par le réalisme du roman tout comme dans *Distancia de rescate*, où l'apparition des taches et des « *gusanos* » sur et dans le corps d'Amanda constituent à leur tour une irruption crue du réel dans une société structurée sur le paradigme immunitaire[940] qui aseptise la surface visible du réel. En ce sens, parce qu'il choque et en choquant renverse la répartition du réel, le gore contient un ferment à la fois cathartique et critique.

[939] BARTHES Roland, *op. cit.*, p. 23-29.
[940] À propos de la notion de « paradigme immunitaire », voir notamment le chapitre 1.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Telle la charrette de la *china* Iron puis la caravane de *Mewlen* qui dérivent dans le « désert », les lecteur·rices sont embarqués dans une lecture disséminatrice au gré de laquelle la rencontre avec l'altérité qui déplace les perceptions et le brouillage du sens et des sens, réveillent le plaisir – parfois pervers mais la littérature ne se préoccupe pas de morale – de la désorientation. Cette dérive critique et cathartique est le prélude de toutes les transformations de soi : décentré·es, destabilisé·es, les lecteur·rices rencontrent dans la lecture leur propre altérité qui réveille des sensations et des fonctions jusqu'alors endormies.

### 8.2. Lecteur·rices mutant·es : lecture somatique et pédagogie de la jouissance

La lecture du roman de Samanta Schweblin génère chez les lecteur·rices une dissémination du sens via l'impossible dialogue maïeutique, mais aussi une dissémination de la représentation du corps en s'identifiant avec le corps d'Amanda au travers d'une lecture « empathique » (Patoine, 2015), autrement dit d'une lecture qui, au-delà de l'effet ou de l'identification émotionnelle et cathartique, « ouvre un passage qui mène de la représentation fictionnelle au vécu corporel, du sens à la sensation et du sémiotique au somatique » (Patoine, 2015 : 9), déplaçant l'effet de lecture sur le corps et la chair, en leur redonnant ainsi la place que de nombreuses théories de la réception lui nient en se centrant sur le *logos* et sur l'acte herméneutique[941]. Revalorisant la puissance sensorielle des textes, Pierre-Louis Patoine étudie la transformation du sémiotique en somatique ainsi que les effets somatiques du texte sur les lecteur·rices qui génèrent un « corps entre-deux » (*Ibid.* : 37), autrement dit un lieu où le texte se prolonge dans les corps. Ce déplacement d'une appréhension de la lecture comme expérience rationnelle à une expérience corporelle va dans le sens d'une affirmation et une centralité du corporel dans la NNA. Remarquons d'ailleurs que les autrices de notre corpus investissent des « genres corporels » (*Ibid.* : 35), terme que Patoine emprunte à la théorie du cinéma et qu'il définit ainsi : « genres cinématographiques se consacrant à la monstration de

[941] Pierre-Louis PATOINE construit sa théorie de lecture empathique comme « *embodies practice* » (Merrell, 2003) ou « théorie incarnée de la lecture littéraire » en commençant par réviser la théorie canonique de la réception et de la lecture qui l'envisage comme une expérience de communication, de signification et d'interprétation, autrement dit, comme expérience logocentrée, à dé-codage unidirectionnel et a-corporel (Eco, Jauss, Iser, Barthes). En remarquant que ces derniers théoriciens ne prennent pas en compte la dimension physiologique de l'expérience littéraire, il propose d'explorer le lien entre le sens et le somatique (en remettant en question la séparation traditionnelle entre l'esprit et le corps, les sciences de la nature et les sciences humaines), dans l'idée notamment de revaloriser la puissance sensorielle des textes et d'intensifier l'expérience littéraire. Son introduction s'ouvre sur la question « Un texte peut-il mordre son lecteur ? » (p. 9) et nous nous demanderons, dans cette voie qu'il nous ouvre, si un texte ne peut-il pas transformer corporellement ses lecteur·rices.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

corps traversés de sensations extrêmes » (*Ibid.*)[942] dont les effets sont éminemment physiques et somatiques : le gothique et l'horreur (*Distancia de rescate, Le viste la cara a dios, Chicos que vuelven*) qui provoquent la peur, l'angoisse, le dégoût (effet gore) ; les romans traversés par l'érotisme (*Amor invertido*) et le rire qui surgit du baroque, de l'ironie et de l'absurde des romans de Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, qui d'ailleurs tissent toutes deux une texture composite faite d'un mélange de ces genres corporels, provoquant souvent des effets contradictoires, paradoxaux, chez les lecteur·rices. Ces genres créent donc un « corps entre-deux » où se jouent les passages entre les textes et les corps ; entre les fictions et le réel. La lecture de *Distancia de rescate* projette donc entre les lecteur·rices et le texte un corps-interface imaginaire qui est le lieu de toutes les transformations herméneutiques mais aussi somatiques du sujet qui lit. En effet, il réveille chez le lecteur des zones sensitives ou des « points sensibles » qui jusque-là pouvaient être endormis sous les conditionnements et les assignations. Ainsi, la lecture peut réveiller, exhumer, émanciper des sensations, des émotions, mais aussi des fonctions et des « muscles » du corps, comme chez Gabriela Cabezón Cámara où la lecture de *Le viste la cara a dios* raconte le réveil des muscles de la jeune Beya captée par un réseau de traite sexuelle qui, du songe à l'action, met en pratique l'usage de ses muscles entraînés pendant ses nuits et ses moments de médiations solitaires. Interpellé·es par le pronom personnel « tú » depuis lequel est raconté l'histoire de Beya et qui ouvre dès lors un espace-seuil indécidable d'une interpellation qui vient confondre le/la lecteur·rice avec la personnage, les lecteur·rices projettent alors, à travers la lecture, un « corps entre-deux » où la fiction du réveil des muscles vers l'émancipation du corps de la personnage vient réveiller les muscles et les fonctions possibles des corps des lecteur.es comme dans un songe ou dans un exercice de méditation ou de visualisation. Nous appellerons ce type de lecture, une lecture « somatique », en ce qu'elle donne lieu au développement d'une prise de conscience de fonctions et de sensations exclues ou tues par le conditionnement qui prend place dans une praxis de résistance et d'émancipation (Hanna, 1989)[943]. Par la projection de ce « corps entre-deux », le/la lecteur·rice (se) rencontre dans sa propre altérité et c'est dans cette rencontre qu'il peut affirmer « je *est* un monstre » et investir et s'approprier ses « différ*a*nces » dans des dynamiques d'affirmation et de libération.

[942] Pierre-Louis PATOINE fait référence à ce titre aux genres de la pornographie, de l'horreur et du mélodrame (p. 35).
[943] HANNA Thomas, « Qu'est-ce que la somatique ? », *Recherches en danse*, Traductions, mis en ligne le 16 juin 2017, [http://journals.openedition.org/danse/1232], consulté le 11 décembre 2018.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Une lecture somatique ouvre donc un espace intermédiaire où projeter la rencontre entre le corps réel et les fictions de corps avec lesquelles le lecteur s'identifie ou réagit. Tout lecteur est un lecteur-Frankenstein qui s'invente un corps au seuil de soi et de ses lectures et au travers duquel il peut donner lieu à des métamorphoses fictives qui peuvent s'actualiser dans le réel. C'est le principe des techniques de visualisation mises en place dans les préparations sportives, dans la gestion de la diversité fonctionnelle et la rééducation, ainsi que dans les entraînements d'autodéfense féministe. Ces techniques partent du principe que le cerveau humain ne peut faire la différence entre une expérience réelle et une expérience imaginée et qu'il est donc possible de s'entraîner, de développer des gestes, des séquences, des muscles, des réactions, dans un espace mental. C'est ce que fait Beya dans l'espace du songe où elle visualise sa haine qui croît et la protège, où elle se visualise en train de se transformer et de se venger. Ainsi, la lecture peut ouvrir cet espace intermédiaire nécessaire à la construction de fictions de soi auto-génèrant un corp[u]s à soi qui s'actualise dans le réel. Nous voyons donc bien l'importance des fictions de corps et notamment de fictions de corps de femmes dans la construction de subjectivités et de corporalités émancipées. Comment s'inventer libre lorsque les fictions de femmes canoniques répètent inlassablement leur captivité ? C'est là tout l'enjeu de la performativité de la lecture qui actualise des actes de langage dans les subjectivités des lecteur·rices. Dans *Las aventuras de la China Iron*, la métamorphose fluide de la *china* au gré de son voyage et de ses rencontres invite le corps des lecteur·rices à projeter des devenirs possibles. De cette façon, la dimension somatique qu'ouvre la lecture de ces derniers romans cités constitue aussi une certaine « pédagogie » de l'émancipation critique et corporelle. À la fonction pédagogique des *building-novels* inscrits dans un corpus programmatique de construction et de cohésion nationale[944], dont la fonction est de former des citoyens homogènes et de délimiter des valeurs et des destins normés, se substitue une « pédagogie par/de la jouissance » émancipatrice qui articulerait le désir de l'autrice avec celui des lecteur·rices. Une véritable écologie du désir s'installe entre toutes ces corporalités et ces textualités : c'est le retour de la Méduse qui agite ses langues et dont la friction du baiser titille et réveille les « sextes » (Cixous, 1975 : 54)[945]. Le désir performe un « tiers-espace » où se rencontrent toutes les instances, de l'autrice au texte au personnage aux lecteur·rices et où l'expérience de la lecture devient une « pédagogie » dont le ferment pédagogique provient de la perte de repère et de la suspension du sens et des représentations.

[944] À ce sujet, voir le chapitre 1.
[945] À ce sujet, voir au chapitre 2, à propos des langues de Méduse « décapitées » par les hommes (Cixous, 1975).



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Car si la jouissance génère une suspension du sens et un « hors-champ », elle est donc une opération de déconstruction et de dissémination des représentations et du langage qui ouvre tout un champ de devenirs possibles. C'est en ce sens que cette « pédagogie de la jouissance » entre en résonnance avec les stratégies et les manifestations féministes appelant à la jouissance, à l'orgasme et à une collectivité basée sur le désir et la rencontre[946]. En effet, « le texte que vous écrivez doit me donner la preuve qu'il me désire. Cette preuve existe : c'est l'écriture. L'écriture est ceci : la science des jouissances du langage, son Kamasutra (de cette science, il n'y a qu'un traité : l'écriture elle-même » (Barthes, 1973 : 13).

Ainsi, le corps et le raisonnement des lecteur·rices sont travaillés par et dans l'acte et l'expérience de la lecture des romans. Ces derniers renferment un potentiel de transformation en germe qui s'actualise à l'heure de la lecture générant ainsi une communauté potentielle de lecteurs mutants. C'est d'ailleurs cette multiplicité intérieure propre à l'expérience de lecture qu'envisage Vincent Jouve lorsqu'il la divise en trois instances complémentaires : le lectant, le lisant et le lu, qui renvoient aux trois dimensions inscrites dans l'acte de lecture : intellectuelle, affective et pulsionnelle. (Jouve, 1992)[947]. La lecture ouvre donc un tiers-espace, un seuil performatif, où les lecteur·rices performent des expériences critiques et physiques qui, dans les romans de notre corpus, génèrent des transformations émancipatrices.

### 8.3. La lecture rhizomique et communauté

Les lecteur·rices se projettent dans cet entre-deux qu'ouvre l'expérience de la lecture – et qui est le site du monstre – et projettent le livre dans le monde dans un va-et-vient qui construit une expérience intime et collective à la fois. En effet, à l'image d'Eusebia dans *Vagabundas* pour qui la lecture est une expérience active qui ouvre un espace intermédiaire entre le texte et le réel et au travers de laquelle elle construit une communauté d'aventurières auxquelles elle s'ajoute, les romans de notre corpus, par leurs structures et leurs effets rhizomiques, disséminatoires et somatiques que nous venons d'étudier, constituent un espace ouvert où viennent se tisser des liens et de nouvelles communautés.

*Distancia de rescate* de Samanta Schweblin tisse un réseau dialogique de coopération entre les personnages, le texte et les lecteur·rices, qui interroge et permet de repenser la communauté. En effet, malgré les disjonctions qui viennent bloquer l'effectivité maïeutique-

[946] À ce sujet, voir chapitre 9.
[947] JOUVE Vincent, *L'effet-personnage*, Paris, PUF, 1992.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

analythique empêchant Amanda d'articuler son intoxication avec la réalité économico-sociale relative aux cultures de soja dans la province de Santa Fe et avec la communauté, cette contamination dialogique s'immisce entre les lignes ouvrant un espace dialogique avec le/la lecteur·rice qui est, comme nous l'avions vu, inclus dans la recherche. Le/la lecteur·rice est donc la troisième instance qui depuis le début du roman est précipité au cœur du problème, au cœur du dialogue et donc de la communauté abjecte des contaminés. Il investit ce lieu « entre les lignes » au sein duquel il peut se laisser contaminer par les voix et de cette façon, tenter de déchiffrer l'histoire, questionner, construire et mettre à l'épreuve sa propre perception de la réalité. Aurélie Palud propose une typologie de lecteur·rices à partir des fictions d'épidémies qui dérive de la figure du lecteur détective des fictions policières à celle du lecteur critique des contes philosophiques (Palud, 2014)[948] : le « lecteur-pestiféré » et le « lecteur-médecin ». C'est l'expérience de l'altérité que configurent les fictions d'épidémie, nous dit-elle, qui ouvre une éthique de la responsabilité et donc un passage d'une figure de lecteur à l'autre. Dans *Distancia de rescate*, le lecteur se situe donc entre le lecteur-pestiféré et le lecteur-médecin ou bien se retrouve à incarner les deux à la fois : en s'identifiant avec le corps vulnérable larvé d'Amanda, en se mettant à la place (dans la peau – effet gore –) de la contaminée, ou/et en accompagnant la voix responsable et thérapeute de David qui, ayant transmigré, a assez de distance pour comprendre d'où vient le mal. Cette perception entre-deux ou double renoue avec l'idée de « *mirada bizca* » (Domínguez, 1998) autrement dit de double regard ou de regard tordu matérialisé par la figure du monstre qui se mutile ou se tord sur lui-même pour se saisir. Au-delà d'une lecture métaphorique de la contamination (Sontag, 1978)[949], Samanta Schweblin transforme le processus qui mine le corps des personnages à l'œuvre dans la diégèse en une pragmatique de la lecture basée sur l'empathie et la rhizomie. En effet, par le choix d'une modalité dialogique dirigé par le personnage en position subalterne (David), sans pauses narratives, explicatives ou descriptives, l'autrice invente une esthétique de l'altérité rhizomique qui raconte la contamination non pas depuis une perspective morbide et individualiste mais au travers d'une écriture active et collective parce qu'elle ouvre un espace de participation et d'interpellation. En effet, elle garde la « *distancia de rescate* » entre elle et son texte, en effaçant toute intervention, en restant toujours au bord de l'explication, laissant ainsi l'espace suffisant, entre les lignes, pour que le/la lecteur·rice

[948] PALUD Aurélie, *La contagion des imaginaires: lectures camusiennes du récit d'épidémie contemporain*. 2014. Thèse de doctorat sous la direction d'Emmanuel Bouju. À propos de sa théorie de la lecture, voir p. 426-448.
[949] SONTAG Susan, *Le Sida et ses métaphores*, Paris, Christian Bourgeois, 1988, (1ère ed. : 1978), p. 76-77.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

puisse reconfigurer sa propre perception face à cette réalité abjecte latente occultée par les fictions hégémoniques et situer sa responsabilité ou prendre conscience de sa propre abjection et vulnérabilité. Autrement dit, la lecture devient une pragmatique de la naissance du monstre comme torsion et reconfiguration du regard des lecteur·rices. En effet, la modalité dialogico-rhizomique de la narration du roman ainsi que l'investissement générique de l'horreur sont deux ingrédients qui créent chez les lecteur·es les effets de « *el horrorrismo* » (Cavarero, 2009)[950], autrement dit, une prise de conscience – où le regard rencontre la chair – de la vulnérabilité intrinsèque de tout être humain face à l'horreur par laquelle l'individu est arraché à sa condition individuelle et projeté dans la communauté. Et c'est la conjonction de ces deux modalités qui identifie Amanda et le/la lecteur·rice et les précipitent dans la communauté des abjectés, une communauté de sachants et de voyants.

Ainsi, la lecture peut prendre une dimension collective au travers de laquelle se tisse entre la communauté de lecteurs et les textes un « corp*u*s textuel entre-deux ». Ce corps entre-deux peut être, comme nous venons de le voir, un espace de participation et d'interpellation collectif conçu par l'autrice mais il peut aussi être le résultat et le lieu d'une appropriation collective et de la création d'imaginaires et de devenirs possibles. En effet, autour du roman *Las aventuras de la China Iron*, non seulement les lecteur·rices se projettent dans les livres, mais ils projettent les livres dans la rue en se l'appropriant collectivement. Ainsi, en mai 2018 dans le contexte du débat sur la légalisation de l'avortement, une organisation de jeunes filles en situation de rue a organisé un festival sur la place Martín Fierro de Buenos Aires qu'elles rebaptisent en présence de l'autrice « *plaza china Iron* » ; de même, l'autrice fait sortir son texte dans la rue en créant une fresque monumentale du roman *Le viste la cara a dios* pendant la Feria del libro de 2013. Ces exemples de cas concrets de « sortie » du livre à la rue, montrent combien les mutations du contexte politique et social peuvent entrer en compte dans l'étude du processus de lecture. En effet, elles peuvent résonner avec les textes ; exhumer des textes ; induire des orientations critiques, herméneutiques ou sensibles de lecture ; faire émerger des corpus ; engager de nouvelles pratiques de lecture (comme la lecture somatique par exemple) ; inspirer et contaminer de nouveaux textes, etc. De la rue au livre et du livre à la rue, la lecture joue comme une interface transformatrice qui peut réveiller des points de vue et des points de sentir ; configurer de nouveaux imaginaires et de nouvelles représentations – des femmes notamment, et au-delà du *gender* dans le contexte qui nous occupe.

[950] Voir à ce propos l'ouvrage déjà cité de CAVARERO Adriana, *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea,* Barcelona, Anthropos/UAM-Iztapalapa, 2009.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

La lecture ouvre donc un espace de transformation somatique individuelle et collective qui, en construisant un corp[u]s de fictions transféminines émancipatrices, d'une part résonne avec les mutations à l'œuvre dans la société argentine (*mostrare*), et d'autre part annonce de nouvelles subjectivités et corporalités à venir (*monere*). Nous parlerons de l'émergence d'un corpus somatique en ce qu'il réveille de nouvelles fictions de femmes, et en ce qu'il est réveillé lui-même par le contexte de révolution féministe qui se cristallise autour de 2015 et qui transforme la façon de lire les textes, induit de nouvelles lectures et fait donc émerger des corpus alternatifs autour desquels se structurent ces nouvelles représentations.

**Conclusion du chapitre**

Comme pour la jeune China et Eusebia, la lecture des romans de notre corpus est une expérience transformatrice. Notre corpus déplace la pratique de la lecture d'une expérience individuelle purement rationnelle et herméneutique à une expérience corporelle, somatique, qui fait participer, interpelle, transforme, les lecteur·rices jusque dans leur chair. Les romans peuvent s'envisager dès lors comme des « tiers-espaces » révélateurs de points de vue et de points de sentir et donc transformateurs de subjectivités. En cela, leur lecture est l'expérience active d'un devenir, autrement, « monstre ». Si les corps des personnages ainsi que les corps textuels des romans sont la matérialisation d'un regard singulier ou de la torsion de la perception des autrices sur le monde (voir chapitres 6 et 7), la lecture peut constituer un canal par lequel le monstre saute dans le réel et dans le corps du lecteur générant une interface, un « corps entre-deux » projeté entre le texte et le lecteur qui vient tordre sa perception et le transformer dans un mouvement et un espace où il demeure toujours insaisissable car « entre ». Ce mouvement et cet espace configurent le chronotope du monstre qui vient déborder et disséminer les limites entre le texte et le corps, la fiction et le réel et donc la littérature et la vie. En ce sens, il nous semble inscrire en germes ou figurer la mutation des imaginaires et des subjectivités qui a lieu dans la société argentine actuelle bouleversée par une révolution féministe.

## Chapitre 9 – HORS-TEXTE

## De la littérature à la rue :

## Le réveil des monstres : redistribution du visible et reconfiguration des subjectivités politiques

### Introduction du chapitre

> « ¡Ahora! ¡Ahooora!
> ¡Ahora que sí nos ven!
> ¡Ahora que sí nos ven!
> ¡Abajo el patriarcado que va a caer, que va a caer!
> ¡Arriba las rebeliones que no paran de crecer!!! »
>
> (Cancionero feminista, 2017)

> « Una de esas noches, la de la primera tormenta creo, pero recuerdo todo ese viaje tenido con el aura de lo nuevo y no pudo haber sido todo una sucesión de primeras veces aunque tal vez si lo fue y volví a nacer en la misma pampa en la que había nacido catorce o quince años antes » (*Las aventuras de la China Iron*, Gabriela Cabezón Cámara, p. 58)

Si le monstre est une méthode pour lire les mutations des imaginaires, des subjectivités, les monstres féminins de la NNA en figurent-elles les transformations ou bien dans la mesure où la plupart des romans de notre corpus sont écrits et publiés avant les mobilisations féministes qui se cristallisent en 2015, peut-on dire que ces monstres littéraires portent en germes les glissements et les désarticulations des imaginaires qui s'actualisent dans la société à partir de 2015 ? La littérature a-t-elle le pouvoir de transformer les subjectivités ? Nous avons longtemps hésité à inclure ce chapitre dans notre travail, car nous n'avons pas les assises théoriques pour traiter cette question. Il nous faudrait prendre en compte des aspects de sociologie de la littérature et nous ouvrir à d'autres champs disciplinaires que nous pourrons explorer dans de prochains travaux. Toutefois, ce sont bien les va-et-vient ou plutôt la porosité qu'implique de penser et d'étudier les formes et expressions de l'extrême contemporain entre la littérature et le contexte féministe, entre les romans et la rue, les personnages de monstres féminins et les *pibas*, l'engagement des autrices dans les luttes contre les féminicides et pour la légalisation de l'avortement à leurs côtés, qui ont alimenté et fait évoluer notre réflexion au cours de ces quatre années. Nous avons donc décidé de partager ces constats et réflexions et rendre compte, dans ce dernier apparté, de ces « entres », où, nous semble-t-il, court et agit le monstre.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

## 9.1. Performances, Redistributions du visible ? La littérature et la vie dans l'ultra-contemporain

Ces allers-retours entre la littérature et la rue pendant ces dix dernières années, nous ont amené à effectuer plusieurs constats (basés pour la plupart sur l'observation des activités des autrices de notre corpus où organisées autour de leurs textes) quant aux liens entre la littérature et la vie : a) l'interpénétration de la vie et de la littérature : organisations de présentations de livres avec lectures, performances, annoncées en amont sur les réseaux sociaux et donnant lieu à des évènements, de nouvelles formes de rencontres et de sociabilités ; cycles de lectures et de performances dans divers lieux institutionnels ou plus clandestins, bars, rue ; animations d'ateliers d'écriture dans des bars, des librairies, des lieux institutionnels ou des centres culturels, des écoles, des prisons, etc. b) la circulation plus fluide des textes : publications des textes dans des maisons d'édition indépendantes dont les livres circulent via des réseaux alternatifs de salons, de librairies, de centres culturels mais aussi institutionnels ; circulation qui profite de la dynamique du réseau indépendant ; rôle important des réseaux sociaux au travers desquels les maisons d'édition, les librairies et les autrices via leurs comptes personnels diffusent les textes. c) des œuvres qui prennent corps : de nombreuses adaptations[951] des romans au théâtre (toutes les œuvres d'Ariana Harwicz ont été adaptées ou sont en projet d'adaptation, les textes de Gabriela Cabezón Cámara et de Fernanda García Lao ont été adaptées au sein du projet « Enredaderas » qui travaille à partir de la formule une autrice contemporaine argentine, trois fragments, trois metteuses en scène et jouent leurs créations dans des librairies), mais aussi au cinéma (les romans de Lucía Puenzo elle-même réalisatrice, *Las aventuras de la China Iron* en projet) ou encore dans des formes hybrides comme *Le viste la cara a Dios/Beya* de Gabriela Cabezón Cámara qui donne lieu à une performance et un DJ set et a une installation publique sous la forme d'une fresque géante et participative dans le cadre de la Feria del libro de 2013 ; la récupération de la figure de la China Iron par un collectif d'association de jeunes personnes trans en situation de rue lors d'un festival où ils/elles ont rebaptisé la place Martín Fierro de Buenos Aires du nom de l'héroïne et qui depuis reste appelée comme telle au sein des réseaux de collectifs militants pour les droits des personnes en situation de rue, des collectifs féministes (dont Ni Una Menos ayant participé à l'organisation du festival) et LGBTQI. d) la voix et les textes des autrices engagées dans la lutte féministe contre le féminicide et pour la légalisation de l'avortement

[951] Voir en annexes.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

légal, entendue dans la rue, dans les lieux institutionnels, dans les médias : la plupart des autrices de notre corpus présentes en Argentine en 2018 lors des débats sur la légalisation de l'avortement ont pris part à la rédaction collective d'une lettre ouverte aux député·es de la nation qui a été médiatisée dans les grands médias et sur les réseaux sociaux (il faut notamment indiquer que les réseaux féministes ont créé de nombreuses plateformes importantes sur les réseaux permettant ainsi de faire circuler un contenu libre), elles ont affiché leur opinion en faveur de la légalisation en apparaissant à la télévision ou dans des conférences à la Feria Internacional del Libro de mai 2018 avec le foulard vert ; elles ont participé à des débats et des discussions sur ce thème, organisées par plusieurs collectifs dont Ni Una Menos ; Gabriela Cabezón Cámara et d'autres autrices ont d'ailleurs participé à l'organisation du collectif Ni Una Menos et des manifestations de 13 juin et du 8 mars de chaque année depuis 2015 ; elles participent aux manifestations et ont lu des textes lors des *Vigilias* au Congrès et au Sénat devant des milliers de personnes qui attendaient les votes des assemblées en 2018 ; Fernanda García Lao a participé aux côtés de nombreuses autres écrivaines à l'anthologie *Somos centelleantes*, éditée et publiée dans le contexte de lutte pour la légalisation de l'avortement pour faire entendre le soutien des écrivaines du pays.

Bien que nous soyons bien consciente qu'il faudrait avoir recours à la sociologie de la littérature pour étudier en profondeur ces mutations des relations entre la littérature et la société et que notre constat ne porte que sur un corpus d'autrices précis envisagé dans une délimitation temporelle précise et dans la réalité particulière et centralisée de la capitale Buenos Aires, ces différentes lignes nous amènent à penser que l'articulation entre la littérature et la vie évolue dans notre contexte ultra-contamporain (et nous pourrions contempler de nouveaux les articles de Josefina Ludmer sur les « Literaturas postautónomas »). En effet, elle ouvre de nouvelles façons d'envisager les connexions entre l'art et le politique mais aussi d'envisager les nouvelles connexions, alliances, communautés, que génèrent la littérature dans le réel et qui s'inscrivent, nous semble-t-il, dans cet « *imperativo categórico* » éthico-politique que partagent, selon Reinaldo Laddaga, les jeunes écrivains· : « *opera de tal modo que tu ejercicio de las letras pueda articularse explicitamente con practicas destinadas a incrementar las formas de la solidaridad en los espacios locales* » (Laddaga, 2007 : 17). C'est d'ailleurs une vision de l'art que partagent les artistes okupas de *Romance de la negra rubia* de Gabriela Cabezón Cámara qui créent leur communauté dans une interprénétration de la vie et de l'art et autour du sacrifice de l'une des leurs qu'ils transforment en installation et performance d'art contemporain, et que partage aussi Cleo de *La Virgen Cabeza* chez qui l'art et la performance s'interpénètrent avec la

création de la communauté autogérée de *villeros* de El Poso et l'écriture de l'opéra-cumbia sur l'histoire de l'expulsion meurtrière de la *villa* et son histoire d'amour avec Quïty.

En ce sens, pour continuer la thèse de Laddaga pour qui la littérature de l'ultra-contemporain prend les formes de l'art contemporain et notamment de la performance et dont la tendance est de « *construir menos objetos concluidos que perspectivas, ópticas, marcos que permitan observar el proceso que se encuentre en curso* » (*Ibid.*, p. 14), les romans de notre corpus pourraient constituer des dispositifs de perception qui non seulement disent les mutations du réel mais aussi les « font » (dans l'idée de performance). En effet, nous avons établi que les monstres incarnent des dispositifs au travers desquels ont lieu simultanément une réappropriation, une déconstruction et des débordements et expérimentations des représentations. En cela, ils incarnent des performances qui « partagent le sensible » et en cela peuvent « faire effet dans le réel » (Rancière, 2000).

> Les énoncés politiques ou littéraires font effet dans le réel. Ils définissent des modèles de parole ou d'action mais aussi des régimes d'intensité sensibles. Ils dressent des cartes du visible, des trajectoires entre le visible et le dicible, des rapports entre des modes de l'être, des modes du faire et des modes du dire. Ils définissent des variations des intensités sensibles, des perceptions et des capacités des corps. Ils s'emparent ainsi des humains quelconques, ils creusent des écarts, ouvrent des dérivations, modifient les manières, les vitesses et les trajets selon lesquels ils adhèrent à une condition, réagissent à des situations, reconnaissent leurs images. Ils reconfigurent la carte du sensible en brouillant la fonctionnalité des gestes et des rythmes adaptés aux cycles naturels de la production, de la reproduction et de la soumission. L'homme est un animal littéraire qui se laisse détourner de sa destination « naturelle » par le pouvoir des mots. Cette littérarité est la condition en même temps que l'effet de la circulation des énoncés littéraires « proprement dits ». Mais les énoncés s'emparent des corps et les détournent de leur destination dans la mesure où ils ne sont pas des corps, au sens d'organismes, mais des quasi-corps, des blocs de paroles circulant sans père légitime qui les accompagne vers un destinataire autorisé. Aussi ne produisent-ils pas des corps collectifs. Bien plutôt ils introduisent dans les corps collectifs imaginaires des lignes de fracture, de désincorporation. Cela a toujours été, on le sait, l'obsession des gouvernants et des théoriciens du bon gouvernement. C'est aussi, au XIX^e^ siècle, l'obsession des écrivains « proprement dits » qui écrivent pour dénoncer cette littérarité qui déborde l'institution de la littérature et détourne ses productions. Il est vrai que la circulation de ces quasi-corps détermine des modifications de la perception sensible du commun, du rapport entre le commun de la langue et la distribution sensible des espaces et des occupations. Elle dessine ainsi des communautés aléatoires qui contribuent à la formation de collectifs d'énonciation qui remettent en question la distribution des rôles, des territoires et des langages – en bref, de ces sujets politiques qui remettent en cause le partage donné du sensible. Mais précisément un collectif politique n'est pas un organisme ou un corps communautaire. Les voies de la subjectivation politique ne sont pas celles de l'identification imaginaire mais de la désincorporation « littéraire » (Rancière)[952].

[952] Fragment d'un entretien avec Jacques Rancière pour la revue en ligne Multitudes à propos de son ouvrage Le partage du sensible, (2000), [http://www.multitudes.net/le-partage-du-sensible/].



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Le monstre comme dispositif optique actif qui opère par irruption et torsion modificatrice de la perception génère une redistribution du visible dans la littérature ultra-contemporaine en exhumant, en déconstruisant, en dénaturalisant, en décanonisant, en disséminant les corporalités et en expérimentant des lignes de fuite, des lignes de fracture, des renversements, des accumulations, des hybridations. Les autrices de notre corpus procèdent ou plutôt participent littéralement à ce que Rancière appelle « la désincorporation littéraire » qui est une performance qui a lieu par et dans l'écriture des corps autant dans la littérature que dans l'espace public et dans l'interpénétration contemporaine de l'art et de la vie. En effet, les mutations du monde contemporain nous poussent à envisager les corps – dans les textes comme dans la rue, dans la fiction comme dans la réalité – comme des plateformes de transformations où se performent les représentations, les imaginaires, l'histoire, le visible.

Ainsi, en faisant irruption massivement dans la littérature comme dans la rue, au travers de leurs corps, les femmes déplacent et reconfigurent le partage du visible générant une véritable révolution du voir et du « se » voir, du « se montrer » qui désarticule les imaginaires et les espaces communs. L'étude, l'observation et/ou la participation aux évènements actuels de mobilisations féministes nous ont amené à les penser en termes de monstration, de performance, en écho avec l'irruption des monstres féminins de notre corpus. Dans la mesure où la littérature et la vie, la fiction et la réalité, s'articulent de façons singulières et nouvelles dans le monde ultra-contemporain – donnant lieu autant à des incorporations du réel dans la fiction comme Mariana Enríquez qui s'inspire directement de Ni una Menos (2015) pour créer ses « *Mujeres ardientes* » (2016), qu'à des incorporations de la fiction dans le réel comme la China Iron (2017) qui vient rebaptiser une place de la capitale (2018) ou le personnage de la série adaptée du roman *The handmaid's Tale* dont le collectif « Periodistas argentinas » reprend le costume pour défiler devant le Sénat lors du vote pour la légalisation de l'avortement –, nous avons lu les mutations féministes de la société contemporaine en dialogue ou dans un va-et-vient avec la lecture de notre corpus où les monstres féminins déplacent, désincorporent et reconfigurent l'articulation entre le corps des femmes, le corps social (la communauté, la nation) et l'écriture dans une dynamique de réappropiation, de déconstruction et d'émancipation d'où émergent de nouveaux sujets politiques qui reconfigurent à leur tour l'espace, l'histoire, le visible. Les deux sections suivantes proposent de penser la performativité des femmes dans la rue en Argentine et d'envisager comment elles écrivent l'histoire, l'espace public et font politique, font alliance, depuis leurs corps dans une ligne qui va des *Madres de Plaza des Mayo* aux *Pibas* de la



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

révolution féministe actuelle, une ligne qui trace, selon nous, la trajectoire d'une génération post-dictature à une génération à venir dans laquelle s'inscrivent les autrices de notre corpus.

## 9.2. Des Madres, Abuelas, piqueteras…

### *9.2.1. La dictature, les Madres de Plaza de Mayo ; la crise, les piqueteras*

Nous aimerions revenir aux *piqueteras* qui viennent occuper l'espace public dans le contexte de crise néolibérale de 2001 car il nous semble qu'elles constituent un antécédent (lui-même inscrit dans une tradition de subversion du rôle de mère et de l'espace du foyer en instruments de revendication politiques initiée par les anarchistes au XIX^e^ siècle, puis dans une tradition d'occupation des places issue des années 1960 pas seulement en Argentine mais plus généralement dans le monde) intéressant pour envisager les enjeux politiques et symboliques de l'irruption des femmes dans l'espace public dans le contexte actuel. En effet, comme les personnages des romans de notre corpus, les femmes *piqueteras* se déplacent jusqu'à occuper un espace « entre » qui reconfigure leur représentation et leur pouvoir (de femmes) : entre la rue/le quartier et le foyer, elles participent aux blocages des routes et aux soupes populaires pour protester et lutter contre la nécropolitique néolibérale qui, par la privatisation des entreprises et des ressources, la flexibilisation de l'emploi, les politiques de rigueur, entraîne le pays dans une grande précarité. On dit que les *Madres de Plaza de mayo* sont les « *primeras piqueteras* » (Rauber, 2002: 114)[953]. Elles ont été les précurseures d'une réappropriation de l'espace public au travers du corps. Leurs marches autour de la *Plaza de mayo* depuis 1976 en pleine dictature militaire pour exiger la justice et l'apparition de leurs enfants disparus est une performance qui, par sa répétition, institue un corps social, collectif et historique de femmes. Relayées par les *Abuelas*, leur action a des conséquences réelles et concrètes sur le destin de la nation et son histoire au travers des réappropriations de petits-enfants appropriés pendant la dictature. Par ces réappropriations, elles réalisent une performance sociale et ontologique : elles sortent de la captivité du foyer familial et de l'imaginaire qui les expulse des « corps qui comptent » dans la nation et la narration nationales. Si les mères sont absentes comme personnages de la littérature argentine

[953] RAUBER Isabelle, « Mujeres piqueteras: el caso argentino », in *Economie mondialisée et identités de genre*, 2002, p. 114.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

(Domínguez, 1998), selon Nora Domínguez, les *Madres de Plaza de mayo* viendraient transformer ce paradigme dans l'espace littéraire.

> Las madres sin historia ni voz propia son las preferidas en nuestra literatura, aun cuando ni siquiera así, estereotipadas, abunden en los textos. Hay que rastrear hasta encontrar personajes nunca centrales ni muy perfilados. Sin embargo, modelos extraliterarios como Eva Perón y las Madres de Plaza de Mayo parecen haber sido decisivos para quienes narraron la maternidad sin preconceptos (Domínguez, 1998)[954].

D'autre part, par ces réappropriations performatives de l'espace public et des *hijos apropiados* de la dictature, elles mettent à découvert tout un pan de l'histoire souterraine et engendrent la possibilité d'une relecture critique et transformatrice. De cette manière, par leurs revendications publiques et leurs actions subversives, les femmes sortent non seulement de la captivité du foyer familial mais aussi de la captivité du discours officiel. Depuis, d'autres mouvements de *Madres* ont émergé en Argentine suivant ce modèle : *las madres Ituzaingo*[955] qui revendiquent la justice, la vérité et la lutte contre les agrotoxiques, *las madres en lucha*[956] qui luttent contre la consommation de drogues chez les enfants, *las madres de víctimas de la trata*[957] qui luttent contre le trafic/la traite de personnes et la prostitution forcée. Les réseaux sociaux et la reconnaissance internationale dont jouissent les *abuelas de plaza de mayo*[958] en font aussi un exemple suivi dans d'autres pays d'Amérique Latine. À l'image des figurations subversives de mère de notre corpus, mais aussi des « Mujeres ardientes » qui occupent l'espace public pour montrer leurs cicatrices féminicides (ME), d'Amanda qui sort « *fuera de la jaula* » (FGL), de Gabi qui expose sa peau brûlée à la Biennale de Venise (GCC), de Vanadis qui dirige la procession des revenant·es qui occupent une *casa rosada* (ME), les *piqueteras* et les *Madres y Abuelas de Plaza de Mayo*, figures de femmes qui sortent de leurs assignations spatiales et domestiques, en se déplaçant de l'intérieur à l'extérieur, de l'assignation à l'affirmation, reconfigurent les liens entre le corps des femmes et la nation en faisant irruption dans l'espace public.

### *9.2.2. Kirchnerisme, politiques de mémoire, politiques de diversité*

[954] DOMÍNGUEZ Nora, « La madre es una figura ausente de la literatura argentina », *Clarín*, 01/02/1998, [http://www.clarin.com/opinion/madre-figura-ausente-literatura-argentina_0_SyA6CAeAFg.html], consulté le 12 juillet 2017.
[955] À ce sujet, voir le blog de l'organisation : [http://madresdeituzaingo.blogspot.fr/], consulté en mars 2017.
[956] À ce sujet, voir la page : [https://www.facebook.com/Madres-en-Lucha-Riesgo-Social-285455794823494/], consulté en mars 2017.
[957] À ce sujet, voir la page : [https://www.facebook.com/MadresVictimasDeTrata/], consulté en mars 2017.
[958] À ce sujet, voir le site internet : [https://www.abuelas.org.ar/], consulté en mars 2017.

Cette reconfiguration initiée dans la rue marque l'histoire, inspire et génère des transformations politiques et s'institutionnalise peu à peu. Depuis 2003, les gouvernements des président·es Kirchner construisent un itinéraire institutionnel d'exhumation des exclu·es, de reconnaissance de la diversité et de réécriture d'une filiation nationale féminine qui peut constituer une voie pour penser en échos les questions de post-mémoire, de diversité de genre qu'investit la NNA ainsi que le mouvement féministe actuel. En effet, ils cherchent à se différencier des gouvernements antérieurs néolibéraux qui souffrent d'un grand discrédit populaire – « que se vayan todos » – sous la bannière des droits de l'homme en inscrivant effectivement dans la loi plusieurs avancées qui transforment les exclu·es en « corps qui comptent » (Butler) par des politiques de mémoire et de diversité : exhumation des disparu·es au travers des politiques de la mémoire ; exhumation d'une filiation de femmes dans laquelle il s'inscrit ; reconnaissance législative des transgenres, transsexuels, homosexuels, peuples originaires, victimes de discriminations sexuelle ou d'handicap, victimes de la traite[959]. De Néstor Kirchner à Cristina Fernández de Kirchner, le discours présidentiel argentin réécrit la nation depuis les origines en construisant une filiation singulière autour de figures féminines qui incarnent le métissage, la diversité, la défense des droits, la culture populaire allant des

[959] Exhumation des disparus : Sous le gouvernement de Néstor Kirchner (2003-2007) : jugements des responsables de crimes de lèse humanité dans les années 1970 (*Triple A, gobierno del Proceso de Reorganización Nacional)* ; annulation des lois d'*Obediencia debida* y del *Punto Final* par le Congrès de la Nation ; transformation et resignification des lieux de détention, tortures et extermination en « Espaces de Mémoire » : signalisation des lieux de mémoire dans tout le pays; sous le gouvernement de Cristina Fernández de Kirchner (2007-2015) : Loi N° 26.394 de 2008 dérogation du code de justice militaire et nouveau code disciplinaire ; lois de réforme du *Código Procesal Penal de la Nación* pour accélérer les jugements (2008) ; création de la *Unidad Especial para la Búsqueda de Personas Ordenada por la Justicia* ; obtention d'échantillons ADN (2009) ; récompense aux personnes apportant des informations d'importance pour retrouver des jeunes *apropiados* pendant la dernière dictature militaire (2013) ; soutien aux mères et grands-mères de la place de mai.
Politiques de mémoire : « Memoria, Verdad y Justicia » (2003-2015) : récupération des ex centres clandestins comme lieux de mémoire ; création de la *Comisión Nacional sobre la desaparición forzada de Personas- CONADEP* et de la *Comisión Nacional por el Derecho a la Identidad- CONADI* ; soutien à la *Iniciativa Latinoamericana para la Identificación de Personas Desaparecidas del Equipo Argentino de Antropología Forense- EAAF*.
Exhumation d'une filiation de femmes (voir section suivante).
Reconnaissance législative des transgenres, transsexuels, homosexuels, peuples originaires : Loi 26.743 (2012) : *Ley de identidad de género* (inscription du nom et du genre choisis sur les documents d'identité; inclusion de tous les traitements médicaux pour l'expression du genre dans le *Programa Médico Obligatorio*).
Loi de *Matrimonio igualitario* (2010), Loi 26.862 de reproduction médicalement assistée (femmes célibataires et familles homoparentales) ; en 2014, *Coordinación Nacional de Diversidad Sexual* ( promouvoir et garantir les droits des populations LGBT ; Loi 26.791 contre les crimes de haine (2012) ; en 2009, loi de réforme militaire (permet aux gays et lesbiennes d'exercer dans l'armée et interdit les discriminations ayant à voir avec l'orientation sexuelle dans les forces armées).
À partir de 2003, Néstor Kirchner inclut la lutte contre la traite dans l'agenda politique (projet de loi) ; Décret n°1281 (2007) « *Programa Nacional de Prevención y Erradicación de la Trata de personas y de asistencia a sus víctimas* » ; Loi 26.364 (2008) de *Prevención y Sanción de la trata de personas y asistencia a sus víctimas*; création de la división spécifique de lutte contre la traite de personnes dans les forces de sécurité nationale ; *Programa Nacional de rescate y acompañamiento a las personas damnificadas por el delito de trata* (2012).



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

*Madres y Abuelas de Plaza de mayo* à Eva Perón en passant par le remplacement de la statue de Christophe Colomb devant la *Casa rosada* para celle de Juana Azurduy[960] et par la création, pour le bicentenaire de 2010, du *Salón de Mujeres Argentinas del bicentenario*[961]. Proclamer la réalité des « autres », réifier la diversité, renouer avec une filiation féminine est une chose, mais comment redonner à ces « autres » un protagonisme social et politique ? Les mutations que nous soulevons sont certes des avancées mais elles s'énoncent depuis le cadre institutionnel d'un pouvoir hégémonique. Comment ces « autres » cité·es par ce discours peuvent-ils/elles s'énoncer eux/elles-mêmes et devenir des sujets politiques ? Ce sont d'abord les organisatrices du mouvement Ni Una Menos puis les jeunes, les adolescent·es, qui viennent répondre à cette question lorsqu'elles font irruption à partir de 2015 dans l'espace public, en réaction au nombre incessant de cas de féminicides dans le pays dans un contexte social et politique dégradé par les mesures néolibérales de la présidence macriste.

### 9.3. …aux *Pibas* (révolution des subjectivités et nouvelle génération transféministe)

Que se passe-t-il lorsque, dans cette entrée dans le troisième millénaire, les femmes et les « autres » (Segato, 2007)[962] s'arrachent de l'invisibilité et de leur condition de captives

[960] Par un acte hautement symbolique, Cristina Fernández de Kirchner substitue la statue de Christophe Colomb érigée en face de la Casa Rosada par celle de Juana Azurduy, une patriote métisse du Haut-Pérou ayant combattu lors des guerres d'indépendances, suivie par un peuple de combattants métisses. L'épée brandie en avant par la guerrière manifeste l'acte de libération : une libération de l'emprise coloniale sur le peuple et sur l'Histoire. Par cet acte, la présidente réécrit l'histoire depuis les origines en s'affranchissant du colonialisme et en revendiquant l'origine métisse et le protagonisme historique des femmes.

[961] Le *Salón de Mujeres Argentinas del bicentenario* est inauguré par Cristina Fernández de Kirchner le 6 mars 2009. C'est depuis cette salle qu'elle avait l'habitude de faire ses messages présidentiels. Il s'agit d'une création symbolique qui inscrit et revendique une lignée depuis la figure féminine et la diversité. En effet cette salle est dédiée aux 13 femmes considérées comme les plus représentatives de l'Histoire argentine. Il s'agit de 13 femmes « qui comptent », 12 femmes « autres » en ce qu'elles incarnent une hétérogénéité (sociale, culturelle, ethnique…) constitutive de la Nation argentine : Mercedes Sosa (chanteuse), Cecilia Grierson (la première femme médecin et infirmière argentine), Mariquita Sanchez de Thompson (patriote argentine), Blackie (animatrice de télévision), Evita (femme politique engagée pour les droits des femmes, épouse du président Juan Domingo Perón), Juana Azurduy, Victoria Ocampo (écrivaine), Alfonsina Storni (écrivaine), Aimé Paine (dirigeante mapuche), Tita Merello (actrice et chanteuse), les mères de la place de mai, Alicia Moreau de Justo (dirigeante socialiste), Lola Mora (sculptrice).

[962] Nous empruntons le signifiant « autre » à l'anthropologue Rita SEGATO qui l'utilise dans son ouvrage *La Nación y sus Otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*, Buenos Aires, Prometeo, 2007. Dans cet ouvrage, elle étudie les processus de formation historique de la Nation en Argentine, au Brésil et aux États-Unis afin de comprendre comment se construit historiquement l'« autre » intérieur (voir chapitre 2). L'« autre » est donc l'« abjecté » (pour reprendre le terme de Julia Kristeva), autrement dit, dans le cas argentin, « el otro yo negado » (Montes, 2007), la part que la société exclut de soi-même dans le paradigme immunologique conceptualisé par Roberto Esposito. Si notre travail se focalise sur l'émancipation de la figure de la *cautiva*, autrement des femmes, nous parlerons des « femmes » et des « autres » » dans le sens où le sujet qui émerge des mutations du contexte transféministe contemporain dépasse les seules femmes pour envisager le retour, l'exhumation, l'affirmation, l'émancipation des exclu·es des nécropolitiques argentines.

pour faire voir, faire entendre et faire lire leurs voix et leurs corps ? Les mutations des représentations et de la participation des femmes dans l'espace littéraire sont aussi prégnantes dans l'espace public : plus qu'un symptôme de crise, ce réveil des monstres féminins n'est-il pas une mise en crise de l'imaginaire qui sous-tend les nécropolitiques nationales, le surgissement de nouvelles subjectivités et de nouvelles corporalités qui débordent ?

### *9.3.1. Réappropriations. Généalogie d'une reconquête et d'une émancipation des corps*

Comme dans la Nueva Narrativa Argentina, le corps est au centre des mutations du corps social argentin. Les femmes et les « autres » (les personnes trans[963], les migrant·es, les travailleuses, les adolescent·es, etc.), dans la continuité de leurs précurseures anarchistes et *piqueteras*, se réapproprient leur corps et en font un espace et une matière politique. Revenons donc sur la genèse de ce mouvement social et politique qui émerge au seuil du printemps 2015 pour comprendre comment celui-ci construit une véritable résistance et affirmation que nous appellerons corpopolitique dans le sens où, par la réappropriation, l'exposition et la massification des corps de femmes et « autres » dans l'espace public, ce mouvement s'élève contre le système et l'État « nécropolitique » (Mbembe, 2006)[964] responsable des féminicides[965]. Le mouvement féministe génère donc, par un retour performatif sur le corps, des transformations structurelles et profondes. Face à l'appropriation, la capture ou l'escamotage des corps des femmes, celles-ci font retour sur leur corps et occupent l'espace public pour revendiquer une « citoyenneté sexuelle » (Cáceres, 2004)[966] contre une citoyenneté capitaliste dans laquelle leur corps est perçu en termes reproductifs et comme propriété de l'État ou contre un désaveu de citoyenneté induit par les nécropolitiques ; pour affirmer la souveraineté sur leur corps ; pour revendiquer leurs droits, leur pouvoir et leur existence comme corps politique. En reprenant des slogans et les mots d'ordre récurrents qui résonnent avec les trajectoires des monstres de notre corpus, les lignes qui suivent proposent une lecture du mouvement féministe qui émerge plus visiblement à partir de 2015 et se cristallise en 2018 autour du débat sur la légalisation de l'avortement au travers du prisme de

[963] Par personnes trans nous entendons : personnes transgrenres, transsexuelles, intersexes, *queer* ; autrement dit, toute personne qui remet en question dans sa corporalité et sa subjectivité une assignation de genre ; toute dissidence sexo-générique.
[964] MBEMBE Achille, « Nécropolitique », *Raisons politiques*, n° 21, Presses de Sciences Po, 2006.
[965] Au sujet des « féminicides » comme crimes nécropolitiques, voir chapitre 1 (Caputi et Russel, 1992 ; Lagarde, 2004 ; Segato, 2006 ; Bidaseca, 2014).
[966] CÁCERES Carlos, *Ciudadanía sexual en América Latina: abriendo el debate*, Universidad Peruana Cayetano Fleredia, 2004.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

nos lectures des monstres féminins de notre corpus afin de tenter de rendre compte des échos symboliques, esthétiques et politiques qui résonnent dans le va-et-vient entre les lectures des mutations féminines au sein de notre corpus et les lectures des convulsions féministes dans l'espace public.

a. « *Ni una menos* ». Las « *chicas que vuelven* »[967] : renversement du régime de représentation du corps des femmes et pratique d'autoreprésentation dans l'espace public

Dans le courant de cette dernière décennie, les consciences et les corps se réveillent face aux disparitions et aux féminicides de plus en plus nombreux, de plus en plus visibles grâce aux réseaux sociaux et à la viralisation d'images de jeunes adolescentes, de femmes ou de personnes trans disparues – ce sont d'ailleurs ces images, ces photographies de disparu·es de l'Argentine contemporaine qui ont inspiré le roman *Chicos que vuelven* de Mariana Enríquez. La société civile se mobilise et notamment les adolescent·es en organisant des marches blanches en réaction à ces disparitions. L'impact répété de ces images et leur hypermédiatisation sur les réseaux a généré en Argentine une prise de conscience qui a conduit au cri de *bronca* « Ni Una Menos »[968]. C'est à la suite de la découverte du corps de Daiana García dans un sac poubelle le 16 mars 2015[969] qu'un groupe de femmes journalistes, écrivaines, activistes et artistes[970] ont lancé la convocation à un marathon de lecture contre le féminicide le 26 mars 2015 sur la place Boris Spivacow à Buenos Aires. L'autrice, journaliste et activiste María Moreno lit tout en le réactualisant dans le contexte actuel de protestation contre le féminicide le poème « Cadáveres » de Néstor Perlongher écrit dans le contexte de la

[967] Reprise du titre du roman de Mariana Enríquez, *Chicos que vuelven*, qui figure dans notre corpus.
[968] Pour approfondir sur le mouvement *Ni Una Menos*, lire « "Ni una menos" et "Paro Nacional de Mujeres" : reflexiones a la configuración de acontecimiento cultural e intervención artística por parte de las mujeres en el espacio público » de Bárbaro Bilbao disponible sur le site du centre culturel Haroldo Conti « El Conti », [http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2018/01/seminario/mesa_13/bilbao_mesa_13.pdf], consulté le 3 janvier 2018. Bilbao y étudie les liens entre art, politique et genre et s'interroge sur les conditions du processus d'émergence du mouvement Ni Una Menos comme expérience et évènement d'émancipation et de transformation politique ainsi que la reconstruction historique nationale depuis de tels évènements dans le présent argentin.
De plusieurs autrices, l'ouvrage *#NiUnaMenos. Vivxs nos queremos*, Buenos Aires: Milena Caserola, 2015.
De PAZ FRONTERA Agustina, *Recuperemos la imaginación para cambiar la historia. Proyecto NUM* (Ni Una Menos), Buenos Aires: Madreselva, 2017.
[969] Le texte de Gabriela Cabezón Cámara « Basura », publié en 2018 dans la revue en ligne *Anfibia* résonne. Lire : [http://revistaanfibia.com/ensayo/basura/], consulté le 16 juin 2019.
[970] La comission organisatrice du mouvement Ni una menos est composée à l'origine de : Florencia Abbate, Marina Abiuso, María Florencia Alcaraz, Ingrid Beck, Gabriela Cabezón Cámara, Ana Correa, Gabriela Comte, Marta Dillon, Florencia Echeves, Ximena Espeche, Vanina Escales, Mercedes Funes, Agustina Paz Frontera, Virginia Giannoni, Micaela Libson, María Pía López, Carolina Marcucci, Florencia Minici, Marcela Ojeda, Hinde Pomeraniec, Daniel Riera, Valeria Sampedro y Soledad Vallejos.

dictature militaire (1976-1983). La présence et le soutien des *Abuelas de Plaza de mayo* dans cette manifestation et dans toutes celles qui suivent soulignent encore l'actualisation transhistorique de cette lutte. Cette continuité discursive et politique autour des « disparu·es » entre les mouvements sociaux qui s'élèvent contre la nécropolitique dictatoriale des années 1970 et les mouvements sociaux contre la nécropolitique contemporaine qui abjecte les corps des femmes est déjà matérialisée dans la littérature et notamment dans l'épigraphe du roman sur la traite sexuelle intitulé *Beya* (2013) de Gabriela Cabezón Cámara (l'une des membres de la commission d'organisation de *Ni Una Menos*), qui reprend le discours des *Madres de Plaza de mayo* : « *Aparición con vida de todas/ las mujeres y nenas desaparecidas / en manos de las redes de prostitución. / Y juicio y castigo a los culpables* ». Ainsi, les autrices et les journalistes interpellent la société civile sur la problématique nécropolitique transhistorique de la nation argentine performant une mémoire qui actualise de manière critique une interrogation sur la condition des femmes et des « autres » de/dans la société actuelle. Deux mois plus tard, le 3 juin 2015, après la découverte du corps de Chiara Paéz à Santa Fe, les mêmes organisatrices relancent un appel national à manifester depuis la *Plaza del Congreso* sous le slogan *Ni una menos* inspiré du poème « *Ni una muerta más* » de Susana Chávez écrit pour les femmes assassinées de Ciudad Juárez au Mexique. Le mouvement prend une ampleur qui dépasse le cadre national et des milliers de femmes marchent non seulement à Buenos Aires, mais dans d'autres villes argentines et d'autres capitales d'Amérique latine. Elles articulent alors un réseau transnational autour de la lutte contre le féminicide. L'espace public est occupé par les corps au travers des rassemblements et des manifestations, mais aussi par les voix au travers des lectures de textes, de poèmes et de chansons. Les banderoles et les pancartes que portent les manifestant·es expriment des revendications de justice, de respect des droits des femmes et des personnes LGBTQI ainsi que des messages d'affirmation et de réappropriation du corps et du destin des femmes et des personnes trans. Face au Congrès, centre du pouvoir législatif, la bédéiste Maitena, les acteurs et producteurs Erica Rivas et Juan Minujín, lisent un texte sur la violence machiste et une liste de revendications en 9 points qu'ils adressent à l'État. Cette manifestation génère des répercussions institutionnelles, juridiques et politiques : la juge Elena Highton de Nolasco annonce la création d'un registre des féminicides et un projet de loi pour la mise en place d'un « *cuerpo de abogados y abogadas para víctimas de violencia de género* » (loi n° 27.210 sanctionnée le 24/11/2015) ; Gabriel Marino est condamné à perpétuité par la Tribunal Oral n°4 le 18 juin 2018 pour l'assassinat de Diana Sacayán, dirigeante trans et militante pour les droits des personnes LGBTQI en 2015 considéré comme « *crimen de odio a la identidad de género travesti* »



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

(c'est la première condamnation pour travesticide ayant lieu dans le pays). Le mouvement *Ni Una Menos* instaure donc une transformation du corps social et politique : contre les féminicides[971] (disparition, exclusion, contrôle, assassinat des [corps des] femmes), les transféminicides, les travesticides, les femmes et les personnes LGBTQI « *ponen el cuerpo* » en se réappropriant les espaces publics et institutionnels via des stratégies de résistances et d'affirmation corpopolitiques. Elles opposent aux nécropolitiques qui les tuent, les excluent, les invisibilisent, une massification médiatique et publique de leurs corps renversant ainsi l'ordre et la distribution du pouvoir politique. Elles génèrent donc un renversement du régime de représentation politique des corps dans l'espace public et dans la sphère politique par une pratique d'autoreprésentation émancipatrice. Ce renversement du régime de représentation et de la répartition du visible fait écho aux opérations de renversement et de retour des corps dans notre corpus qui reconfigurent l'articulation entre les corps et l'espace en rendant visibles et en générant de nouvelles corporalités et de nouveaux espaces (voir chapitre 6).

b. « *Vivxs nos queremos* ». De la belle au bois dormant à la Beya ardiente[972] : l'*empoderamiento* des femmes et des « autres » vers la constitution et l'affirmation collective d'un corps politique

Si depuis 2015 les marches *Ni Una Menos* se succèdent le 3 juin de chaque année avec un mot d'ordre qui épouse les urgences politiques du moment, le collectif est toujours en alerte et très actif sur les réseaux sociaux, ne laissant passer sous silence aucune disparition, aucun féminicide, aucune injustice liée au genre. En ce sens, il a aussi contribué à créer un corps social transféminin en état d'alerte permanent. Le 3 juin 2016, le collectif *Ni Una Menos* convoque une deuxième mobilisation depuis la *Plaza del congreso*, sous le slogan « *Vivxs nos queremos* » regroupant plusieurs motifs de revendications qui montre que le mouvement articule la question des féminicides avec les problématiques liées aux politiques néolibérales : contre certaines mesures du nouveau président Mauricio Macri (fermeture d'observatoires et de programmes concernant la violence de genre ; tentative de modification de la loi d'éducation sexuelle ; condamnation à 8 ans de prison d'une jeune fille pour avoir avorté) ; la répression de la manifestation de « el Encuentro Nacional de Mujeres » à Mar del

[971] À propos du féminicide, voir chapitre 1.
[972] Référence au roman de Gabriela Cabezón Cámara qui figure dans notre corpus, *Beya. Le viste la cara a dios* (2013) qui peut se lire, entre autres, comme une réécriture transgressive et émancipatrice de La Belle au Bois Dormant.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Plata en octobre 2015 ; la détention de Milagros Sala (prisonnière politique), dirigeante politique, sociale et indienne à la tête de l'organisation Tupac Amaru, jugée arbitraire par le Conseil des Droits de l'Homme de l'ONU. Le mouvement corpopolitique de résistance sociale devient un mouvement de revendication politique contre le néolibéralisme. « ¡*Sí se puede, hacerle un paro a Macri, ya lo hicimos las mujeres*! » et s'inscrit ainsi dans la continuité des mouvements des *piqueteras* y des *Madres y Abuelas de Plaza de Mayo*. Le *#Niunamenos* convoque le 19 octobre 2016 une manifestation jusqu'à la *Plaza de mayo* et une grève d'une heure. En marchant vers la place historique des *Madres y Abuelas de Plaza de Mayo* jusqu'à la *Casa Rosada* (palais présidentiel), le mouvement se déplace de l'espace de pouvoir législatif à l'espace de pouvoir exécutif et se réunit avec la lutte historique des *Madres*. Comment ne pas penser au roman *Chicos que vuelven*[973] de Mariana Enríquez et le retour apocalyptique des revenant·es qui occupent la *Plaza de mayo* pour affirmer leur existence et renverser l'ordre du visible et de l'invisible dans le corps social ? Au travers du nouveau mot d'ordre « *Vivxs nos queremos* » qui accompagne dès lors chaque manifestation, un nouveau sujet transféminin collectif se constitue, affirmant sa puissance politique et sa volonté de vivre et d'imposer une transformation politique au pays. Ce mot d'ordre implique la prise de conscience et la mise en pratique d'un « *empoderamiento*[974] » politique des femmes et des « autres ». L'hubris habite les corps tant réels que ceux des monstres féminins de notre corpus renversant l'ordre institué. Ainsi, dans la rue comme dans les romans de notre corpus : les femmes se réveillent de leur songe et de leur inertie, non pas par le pouvoir du baiser d'un prince charmant, mais par une reconquête autonome de leur corps et de leur pouvoir depuis lesquels elles inventent leurs devenirs propres (voir chapitre 6).

c. « *Si mi vida no importa produzcan sin mí* ». « *Fuera de la jaula*[975] » : créer une prise de conscience de l'importance des femmes dans la société

En manifestant dans l'espace public les femmes montrent et affirment leur existence ; en faisant la grève, elles créent un rapport de force qui fait pression sur l'économie et le

[973] Voir chapitre 6.
[974] Le mot « e*mpoderamiento* » est très utilisé dans les slogans et dans les discours des femmes et surtout des jeunes filles.
[975] Référence au titre du roman de Fernanda García Lao qui figure dans notre corpus, *Fuera de la jaula* (2014) où la narratrice, Aurora, qui meurt au début du roman, observe depuis la mort qui la met « *fuera de la jaula* » sa famille vivre sans elle et prend conscience de son rôle de *cautiva* dans une famille patriotique qui est une minitature grotesque de la nation argentine.



Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.
Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin

gouvernement. Le collectif *Ni Una Menos* et plus de 50 organisations répondent à l'appel du *Paro Internacional de Mujeres* le 8 mars 2016 et les années suivantes. Elles proposent aux femmes de sortir du travail ce jour-là et de cesser toute activité pour montrer le rôle qu'elles occupent dans la société et de se rassembler sur la place de l'Obélisque dans le centre de Buenos Aires pour rendre visible et dénoncer leur exploitation économique dans le monde du travail et dans l'ordre capitaliste néolibéral ; les inégalités de genre au niveau des salaires, à l'embauche ; le harcèlement et des femmes au travail[976]. Le rôle du mouvement *Ni Una Menos* dans l'organisation de cette grève internationale de femmes en Amérique Latine et à travers le monde est donc central ; et les revendications économiques, politiques et sociales convergent. Ces grèves des femmes reconduites chaque année depuis 2016 ont forcé le monde du travail, les entreprises, les structures publiques à s'interroger et à se positionner politiquement quant à la place des femmes dans le monde du travail et dans la société en général car ils ont dû donner des consignes (autoriser ou non les femmes à quitter leur poste le 8 mars) et s'organiser pour ce jour de grève. Cette réflexion est aussi passée du monde du travail au foyer où les familles se sont organisées pour que les femmes puissent aller manifester, où certaines femmes ont suivi la proposition de faire une grève du sexe à la maison, etc. Les femmes ouvrent donc une réflexion sociétale sur leur situation dans le corps national tant au niveau économique, social (familial, couple) que politique, générant ainsi une possible reconfiguration du lien entre le corps national et le corps des femmes. Nous retrouvons des échos de cette visibilisation et de cette prise de conscience de l'importance – de leur rôle au-delà des rôles stéréotypés – des femmes par leur absence dans certains romans de Fernanda García Lao où, en s'enfuyant de leurs familles-miniatures de la nation étouffantes, les femmes

[976] Dans un travail qu'elle réalise sur le *Paro Internacional de Mujeres* de 2016 à travers le monde, l'anthropologue argentine Karina BIDASECA ouvre sa synthèse du mouvement par le constat suivant : « *Las estadísticas son consistentes. Las mujeres realizamos dos tercios de las horas laborales de todo el mundo y producimos la mitad de los alimentos mundiales; sin embargo, percibimos únicamente el 10 por ciento de los ingresos mundiales y poseemos menos del uno por ciento de la propiedad mundial. La brecha de género se incrementa más entre las mujeres rurales. "Cada día mueren en promedio al menos 12 latinoamericanas y caribeñas por el solo hecho de ser mujer". Esa estadística la difundió, en octubre de 2016, la "Comisión Económica para América Latina y el Caribe" (CEPAL). Honduras es el país de la región con el mayor número total de femicidios (531 en 2014), lo cual representa 13,3 femicidios por cada 100.000 mujeres. "Las tasas más altas a nivel regional corresponden a El Salvador y República Dominicana. En términos de números absolutos, Argentina y Guatemala se ubican en segundo y tercer lugar, con más de 200 femicidios cada uno en 2014" (http://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina- 37828573). Cabe destacar que las mujeres refugiadas - invisibilizadas por los medios por un discurso sexista que las omite-, son más afectadas por la violencia que cualquier otra población de mujeres en el mundo, corren el riesgo de sufrir violaciones u otras formas de violencia sexual. 8M será un día histórico para nuestras sociedades. La acción original de convocar a un paro mundial de las mujeres contra la violencia machista encuentra en América Latina y el Caribe antecedentes que se remontan a las multitudinarias marchas de Ni Una Más en México y Ni Una Menos. Vivas nos queremos! en Argentina* », BIDASECA Karina, « 8M: temblará el mundo. Paro internacional de mujeres », *Megafón*, n° 13/1, 2017.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

laissent un vide qui donne à penser (*Vagabundas*, 2011 ; *Fuera de la jaula*, 2014, par exemple). Cette grève « générale » des femmes au travail, dans l'espace public et à la maison, est aussi une façon de rendre visible et d'interroger la continuité du rôle de captive que lui assigne encore le contexte néolibéral partiarcal : corps exploité par les entreprises (main d'œuvre à moindre coût), corps harcelé, corps exploité sexuellement dans les réseaux de traite, corps assigné à un devoir conjugal, etc. De la rue à la littérature, les femmes visibilisent, interrogent de façon critique l'actualisation de ces rôles de captives dans la société contemporaine[977].

d. « *Mi cuerpo mi decisión* ». De la captive aux monstres: réclamer la légalité de l'IVG comme revendication de la souveraineté des femmes sur leurs corps

Si la *Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito* s'est formée pendant les *Encuentros Nacionales de mujeres* de 2003 (Rosario) et 2004 (Mendoza) et a développé diverses actions et propositions de projets de loi de dépénalisation et de légalisation au Congrès sous le mot d'ordre « *Educación sexual para decidir, anticonceptivos para no abortar, aborto legal para no morir*[978] », le mouvement féministe ayant pris de l'ampleur depuis *Ni Una Menos* en 2015 a certainement œuvré dans l'ouverture et le suivi passionné du débat autour du projet de loi pour « *el aborto legal, seguro y gratuito* » en 2018. En effet, le 6 mars 2018, ce projet a été déposé pour la septième fois devant les députés de la *Cámara del Congreso*. Tous les mardis et jeudis, du 10 avril au 13 juin 2018, se sont succédées plus de 1000 personnes pour exposer leurs arguments pour ou contre la légalisation de l'IVG à la chambre des députés : étudiant·es, élèves de collèges et de lycées[979], philosophes, artistes, médecins, juristes, sages-femmes, scientifiques, religieux, anthropologues, militant·es, etc. Depuis le mouvement *Ni Una Menos* de 2015, le réveil des monstres transféminins a éveillé les consciences et transformé les subjectivités. En 2018, ce sont surtout les jeunes – les *pibas* –, dont l'adolescence a été traversée par ces mutations subjectives, qui s'approprient la lutte pour la légalisation de l'avortement qui est comme la culmination des revendications de souveraineté sur le corps et de prise de conscience de leur dimension politique. En dehors de l'espace institutionnel, l'espace public est investi à chaque

[977] Au sujet de la monstration critique des rôles de captives, voir chapitre 5.
[978] À propos de la *Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito* et l'histoire de la lutte pour l'avortement légal en Argentin, voir : [http://www.abortolegal.com.ar/], consulté le 10 janvier 2019.
[979] À ce sujet, la représentante de la voix des élèves du secondaire est la jeune Ofelia Fernández (17 ans) du collège prestigieux de Buenos Aires Carlos Pellegrini.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

session par des « *pañuelazos* » dans tout le pays : les personnes qui adhèrent au projet de loi se réunissent en arborant leurs foulards verts devenus symboles de la lutte pour la légalisation de l'IVG dans le pays, actualisant encore le lexique – ici, le foulard blanc – de la lutte contre la dictature des *Madres de Plaza de mayo*. Le débat s'infiltre dans toute la société, dans les *centros de estudiantes*[980] des collèges et lycées, dans les universités, dans les familles, sur les places ; des débats s'organisent dans les sièges des ministères, des syndicats, des coopératives, des associations, des centres culturels et des écoles ; les élèves du secondaire occupent leurs établissements ; les murs, les trottoirs, les poteaux de la ville se couvrent de graffitis, de phrases, de mots d'ordre pour la légalisation de l'IVG ; des organisations créent des commissions, des assemblées multisectorielles pour préparer la marche annuelle convoquée par l'organisation *Ni Una Menos* le 3 juin et la *Vigilia*[981] du 13 juin (13J - vote de la loi au Congrès) ; des corporations d'écrivaines, d'actrices, de journalistes signent des lettres ouvertes dirigées aux député·es pour exprimer leur soutien à la loi pour la légalisation de l'IVG ; écrivent, créent, performent leur adhésion collectivement, etc. La manifestation *Ni Una Menos* du 3 juin qui précède le vote est massive ainsi que la *Vigilia* pendant les 24 heures du vote au Congrès. Malgré l'approbation de la demi-sanction de la loi au Congrès le 13 juin avec 129 voix pour et 125 contre, le 8 août, le Sénat vote à 38 contre 31 (2 abstentions) le rejet du projet de loi. Malgré l'issue négative, le débat s'est cristallisé dans une révolution de reconquête subjective de la souveraineté des corps éminemment générationnelle. Dans cet itinéraire de la captive aux *pibas* souveraines se trace le chemin emprunté et configuré par les monstres transféminins de notre corpus, et notamment celui de la *China Iron*[982], la très jeune épouse et servante du héros national Martín Fierro, qui dans le roman de Gabriela Cabezón Cámara part à l'aventure à la reconquête d'elle-même à travers le « désert ». En réécrivant le corpus fondateur de manière transgressive depuis l'itinéraire de reconquête et d'émancipation de la jeune *china*[983] en 2017, nous voyons comment la littérature peut anticiper (?), sentir (?), annoncer (?) les mutations des subjectivités en germes dans la société. L'écho du roman de

[980] Les *centros de estudiantes* sont des organisations démocratiques formées par les étudiant·es d'une institution éducative (collège, lycée, université, etc.) ayant un caractère représentatif.
[981] Le mot *Vigili*a signifie « veille » autrement dit « action de veiller, ronde, garde, guet, patrouille ». En Argentine, ce mot a été choisi pour désigner les rassemblements lors des votes de la loi pour la légalisation de l'IVG à la chambre des députés et au Sénat. Ce mot indique toute la dimension politique et l'état d' alerte » des personnes rassemblées ce jour-là.
[982] Voir le roman qui figure dans notre corpus *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara (2017). À ce propos, voir chapitre 9.
[983] Le mot « *china* » est le signifiant désignant la femme et/ou la servante du gaucho dans l'Argentine rurale au XIX^e^ siècle (voir chapitre 1).



Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.
Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin

l'autrice avec cette « *revolución de las pibas* » autour de la légalisation de l'IVG en 2018 est pour le moins très fort.

e. « *Mira cómo nos ponemos* ». « *Las Gauchas* » : l'*escrache* collectif de ces femmes qui font justice face aux défaillances et aux complicités de l'État patriarcal.

La cristallisation d'une révolution transféministe ayant mené à la reconquête de la souveraineté des corps par tout un itinéraire subjectif d'*empoderamiento* et de visibilisation conduit le 12 décembre 2018 le collectif *Actrices Argentinas* (plus de 400 femmes) à organiser une conférence de presse internationale et publique pour accompagner la dénonciation de l'actrice Thelma Fardín contre l'acteur Juan Darthes qu'elle accuse de viol. Les femmes se réapproprient leurs voix et lancent un cri collectif « *No nos callamos más* » qui se viralise sur les réseaux sociaux sous le hashtag « *Mirá cómo nos ponemos* ». Ce hashtag performe le « *Mirá cómo me pones* » que Darthes a dit à Thelma Fardín en 2009 en lui faisant toucher son sexe en érection avant de la violer. Se réapproprier la langue de l'autre pour la déconstruire et la performer en message de lutte et d'émancipation, c'est une stratégie dont nous retrouvons des échos dans plusieurs œuvres de notre corpus : chez la jeune Beya qui performe la langue de son maquereau pour mieux l'endormir et s'en libérer (*Le viste la cara a dios*, 2013) ; chez les femmes du collectif « Mujeres ardientes » qui performent les brûlures féminicides en pratiques de résistance collective (« Las cosas que perdimos en el fuego », 2016) ; dans les simulations de Liz qui endort la vigilance de l'estanciero machiste Hernández pour s'en défaire (*Las aventuras de la China Iron,* 2017), etc. Les femmes, collectivement, font justice lorsque l'État dysfonctionne et se rend complice du sexisme, et rejoignent ainsi les pratiques d'émancipation des « *mujeres que matan* » que Josefina Ludmer étudie dans l'essai *Cuerpo del delito. Un manual* (1999)[984] où elle sonde le genre fondateur de la *gauchesca* en y analysant le délit comme acte fondateur dans la constitution d'une culture et d'une nation. Les « *mujeres que matan* » représenteraient alors une subversion de l'ordre et de la délimitation instaurée par le couteau du *gaucho* en y substituant les leur[985]. Le « *Mirá cómo nos ponemos* », en ce sens, renvoie à la pratique de l'*escrache* qui est déjà très

[984] LUDMER Josefina, *El cuerpo del delito. Un manual. Buenos Aires: Perfil, 1999* (capítulo « mujeres que matan »).
[985] À ce propos, voir chapitre 6 dans la section concernant l'*hubris*.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

empruntée dans le mouvement transféministe[986]. En effet, l'*escrache* s'insère dans une tradition de mise en cause de la justice institutionnelle et de l'État : si sa pratique se développe en 1995 par le collectif *HIJOS* (qui désormais s'intitule *Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio*) pour dénoncer l'impunité des génocidaires de la dictature militaire par la grâce accordée par Carlos Saúl Menem, les femmes l'actualisent dans le contexte contemporain contre les féminicides et plus encore depuis 2015.

Cette « *genealogía femenina alternativa* » (Braidotti, 2005 : 39) montre l'itinéraire de la reconquête et de l'émancipation des corps des femmes et de toutes les personnes irréalisées par l'État et la société patriarcale et néolibérale. Cet itinéraire est celui d'une déconstruction de la femme captive et du réveil des monstres. En effet, les adolescent·es racontent comment ils/elles se sont déconstruit·es. Nous les entendons beaucoup dire : « *me ví* », « *me deconstruí* » et la somme de ces affirmations individuelles instaure une déconstruction collective qui est une révolution générationnelle des regards, des subjectivités depuis laquelle se reconfigure le lien entre le corps national et le corps des femmes annonçant dès lors un devenir transféminin du « corps argentin » (Fanlo) et le réveil d'un nouveau sujet politique.

### *9.3.2. Autogest[a]ions. Las pibas : nouveau regard, nouveau sujet politique, nouvelle langue, nouvelles alliances*

> « donde había islas no hay más que Paraná, ese animal que gusta de vivir en partes, como tiene partes nuestro cuerpo y hay entre ellas un espacio, pero el río a veces gusta de juntarse, de salirse de sí como si hubiera algo fuera de sí, como si no fueran las islas parte de sus entrañas, son parte, y entonces cuando lo recuerda amanecemos sobre los árboles, con los biguás agarrados de los palos de las rukas y los troncos arrancados por la corriente golpeándonos o armando diques y otras veces eso que suele ser el lomo del Paraná nos amanece hecho un jardín, nos dormimos sobre esa oscuridad que reverba de luna y nos despertamos rodeados de aguapé, unos repollos verdes llenos de flores muy violetas que se recortan con fuerza en ese verde

[986] Les *escraches* publics sont très courants en Argentine actuellement et notamment pour dénoncer des camarades ou des membres du personnel sexistes et violeurs dans les écoles et universités, dans des entreprises, dans les milieux artisitiques et notamment audiovisuels, etc. Nous avons remarqué que la presse européenne et des États-Unis interprètent le « Mirá cómo nos ponemos » argentin comme dérivant du « Me Too » américain et européen « L'Argentine connaît son moment #MeToo », titre le journal français *Le Monde* ; « El MeToo argentino llega a la política », titre le journal espagnol *El País* ; « Argentina's MeToo moment » titre le *New York Times*. Nous voyons comme les lectures européenne et états-unienne se posent en précurseurs des mouvements progressistes historiques en oblitérant la trajectoire de lutte des argentins qui leur est antérieure.



Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.
Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin

> que tal vez solo el trigo y solo allá en los prados de Inglaterra, pero más rico: un verde hermoso, vivo, de mil matices, tantos que no alcanza la palabra para contenerlos y empezamos a inventar otras para nombrarlos » (*Las aventuras de la China Iron,* 2017 : 176).

a. Las pibas : « *las hermanas de la china Iron* » ?

Dans le courant de l'automne 2018, au gré des *pañuelazos* et des *Vigilias* du 13J (vote au Congrès) et du 8A (vote au Sénat), une nouvelle génération qui émerge de ce mouvement féministe dont nous venons de rendre compte prend la rue. *Las pibas* se reconnaissent par une nouvelle couleur historique, le vert[987] – celui des foulards, du *glitter*, des « *manadas verdes*[988] » des rassemblements massifs pour la légalisation de l'IVG –, et communiquent dans un nouveau langage inclusif[989] pour tenter d'intégrer dans la langue tous les corps possibles (Butler, 2007)[990]. En effet, au travers de cette couleur, de cette langue, de leurs nouvelles façons de faire alliance, de s'organiser et de se former, au travers des phases successives de réappropriation, de déconstruction, de renversement du régime de représentation, d'*empoderamiento* et de politisation, elles se sont auto-constituées auprès des femmes et des « autres », en nouveau sujet politique.

Nous avons lu l'émergence de ce nouveau sujet politique adolescent en regard de l'itinéraire d'émancipation de la China Iron, cette jeune fille de 14 ans qui part à l'aventure et qui peu à peu, se réapproprie un regard sur elle-même et sur le monde et invente auprès des

[987] À propos de la couleur verte et du nouveau sujet politique que configurent *Las pibas*, lire l'essai suivant de Celeste ABREVAYA et Marina MARIASCH, autrice de la NNA, journaliste et figurant parmi les organisatrices du mouvement Ni Una Menos : « Todos los colores que forman el verde », *Revista Anfibia*, Universidad nacional de San Martín, 2018, [http://revistaanfibia.com/ensayo/todos-los-colores-forman-verde/]. Voir aussi le livre de AUDRAN Marie, *Las hermanas de la china Iron*, Rennes, La Liebre Dorada, 2018.

[988] L'expression « *manada verde* » est très utilisée dans les médias et dans les slogans des manifestant·es. Le mot « *manada* » prend le sens de « meute » dont la connotation sauvage et animale (les loups) nous renvoie au livre – devenu bestseller aujourd'hui – de Clarissa Pinkola Estés *Femmes qui courent avec les loups* originalement publié en 1992 dans lequel elle explore les figures féminines enfouies sous les injonctions et les assignations réductrices de la société, et propose un itinéraire de récupération et d'exhumation de ces figures et de l'inconscient « sauvage » des femmes. Par ailleurs, le mot « *manada* » est utilisé en espagnol pour parler des « viols collectifs » - « *violaciones en manadas* » - et nous pouvons gager qu'il s'agit encore de la réappropriation féministe d'un lexique patriarcal dont le but est de renverser le régime de représentation et d'énonciation et de renverser ainsi l'ordre et la logique patriarcale.

[989] À propos de l'émergence du langage inclusif en Argentine dans le mouvement transféministe et dans la littérature, voir le blog de la maison d'édition et librairie argentine Eterna Cadencia : [https://www.eternacadencia.com.ar/blog/ficcion/item/todo-lo-que-cambia-acerca-del-lenguaje-inclusivo.html] ; le journal argentin *Página 12* (août 2018) : [https://www.pagina12.com.ar/136058-con-acento-en-la-e] ; [https://www.pagina12.com.ar/133908-como-empezo-tode] ; la revue argentine *Anfibia* : [http://revistaanfibia.com/ensayo/manual-de-instrucciones-para-hablar-con-e/], consultés le 28 janvier 2019.

[990] Voir les notions de « corps possibles » et de « possibles » in Butler Judith, *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, 2007.

autres d'autres manières de faire communauté à travers une langue hybride et inclusive qui ne cesse de se réinventer et d'échapper à toute assignation, à l'image de son corps. En effet, ces jeunes *Pibas* qui ont entre 10 et 18 ans, qui sont les *hijxs* des *H.I.J.X.S*, incarnent une génération qui vient dont le regard singulier sur le corps et la politique s'inscrit dans les mutations féministes des dernières années et dans une époque où la subjectivité se constitue par l'intermédiaire de nouvelles façons de faire alliance, de se former et de s'organiser via les réseaux sociaux et l'autogestion.

*Las Pibas* sortent du collège avec un foulard vert autour du cou, accroché au sac à dos ou au poignet, et se concentrent tous les mardis sur les places pour les « *pañuelazos* » ; elles se maquillent le visage avec du *glitter* vert autour des yeux et se peignent les ongles en attendant le début de la manifestation,dans le train ou le métro pour rejoindre le point de rassemblement; elles créent des pancartes, des fanzines et des tracts, gèrent la sécurité, forment des *batukadas* qui rythment la manifestation et les chansons combattives qui circulent sur les réseaux sociaux ; elles choisissent des représentantes pour aller parler au Congrès comme Ofelia Fernández, 18 ans, présidente du *centro de estudiante* du lycée Pellegrini qui expose ses arguments devant les député·es lors des débats sur la légalisation de l'IVG et qui se présente aux prochaines élections de député·es de Buenos Aires ; elles occupent leurs collèges et y organisent des débats et des assemblées ; elles génèrent des discussions dans les familles, le soir, à table et créent des groupes et des forums de débats et/ou d'entraide sur *Facebook*, *Twitter*, *WhatsApp* comme le groupe « *Transfeministas trabajando* » par exemple ; elles parlent en langage inclusif et utilisent les mots « déconstruction », « sororité » ou « *empoderamiento* » sans douter une seconde ; elles se forment entre elles via les réseaux sociaux et un « corpus » hétéroclite de femmes ou d'œuvres qui circulent entre elles et médiées notamment par la radio *Futurock* et les revues en ligne *Anfibia*, *MU La vaca* parmi lesquelles : la journaliste Luciana Pecker et son livre *Putita golosa* ; l'anthropologue Rita Segato ; les humoristes Malena Pichot, Señorita Bimbo ; l'actrice porno et travailleuse sexuelle féministe María Riot ; les articles et interventions de l'enseignante trans Quimey Ramos ; l'écrivaine française Virginie Despentes dont le livre *King Kong Théorie* est publié en Argentine en 2018 ; la série *The Handmaids Tale* adapté du roman éponyme de Margaret Atwood diffusée depuis 2017.

En ce sens, il y a, dans l'émergence de cette génération, une modalité d'autogest[a]tion et dans son expression et son action, une dimension performative qui tient à la mise en scène, à l'apparition, à la puissance du paradoxe entre la rencontre massive et la dissémination (comme la vague, la marée) qui fait écho aux personnages de jeunes dans notre corpus : les

jeunes revenant·es qui apparaissent sur les places massivement et se disséminent dans Buenos Aires dans « Chicos que vuelven » (ME), l'adolescent en pleine puberté qui se transforme et échappe sans arrêt à sa mère dans *Precoz* (AH), les travestissements et mises en scène de la jeune China Iron et sa progressive dissémination au sein d'une communauté nomade qui cherche à se rendre inappropriable (GCC).

b. Nouvelles alliances : un sujet politique multiple

La révolution de *glitter* de ces jeunes adolescent·es s'inscrit dans un mouvement féministe qui reconfigure le lien entre les femmes et la communauté en créant de nouvelles alliances qui composent un sujet politique multiple. Les manifestations *Ni Una Menos* ont ainsi inauguré une nouvelle façon de faire alliance en préparant chaque évènement dans des assemblées multisectorielles ouvertes à toutes et à tous faisant entendre des revendications où le « commun » résulte de l'intersectionnalité (Crenshaw, 1991)[991] dont la pratique et les revendications était déjà en vigueur dans les *Encuentros Nacionales de Mujeres* qui se tiennent depuis 1986 chaque année dans une province différente de l'Argentine. Ces *Encuentros* prennent en compte la conjonction des oppressions : en effet, les femmes sont déjà, de par leur genre, opprimées ; mais à cette oppression de genre peuvent s'ajouter des oppressions de classe et de race. Cette prise en compte de l'intersectionnalité se manifeste dans les identités (ou plutôt dans l'hybridité) des participantes et aussi dans les ateliers proposés[992]. Remarquons que l'orientation intersectionnelle et transféministe a appelé, en 2018, à faire muter le nom de ces *Encuentros Nacionales de Mujeres* en « *Encuentros Plurinacionales de Mujeres y trans* » afin d'inclure les revendications d'État plurinational des communautés des *Pueblos Originarios* ainsi que les revendications des personnes *trans*.

Ces *Encuentros* ont donc introduit le principe de diversité comme base depuis laquelle se constitue un nouveau sujet politique. Ce principe s'étend dans toutes les manifestations. Ainsi, se joignent à la manifestation, des migrantes ; des employées du réseau ferroviaire, de supermarchés, de *callcenters* ; des ouvrières ; des agricultrices ; des indiennes ; des

[991] CRENSHAW Kimberlé, « Cartographie des marges : Intersectionnalité, politiques de l'identité et violences contre les femmes de couleur », *Cahiers du genre*, n° 39, 2005 (publication originale : « Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color », *Stanford Law Review*, 1991, vol. 43, n° 6, p. 1241–1299).

[992] À ce propos, voir la grille des ateliers proposés lors du dernier *Encuentro Nacional de Mujeres* de Trelew en 2018 qui reflète bien l'évolution transféministe et transnationale des préoccupations : [http://encuentrodemujeres.com.ar/talleres/listado-de-los-73-talleres/], consulté le 19 janvier 2019.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

étudiantes ; des femmes politisées syndicalisées ou appartenant à des partis politiques ou des mouvements dont ceux des mères et grands-mères de la place de mai, des victimes de la traite, de *la marcha de las putas* ou bien des personnes LGBTQI ; des femmes de tous les âges et de toutes les générations, etc. À cela s'ajoutent évidemment des hommes solidaires (même si cela fait débat dans certains milieux) et les personnes trans. Le sujet politique qui émerge d'un tel mouvement est éminemment multiple. En cela il s'oppose au sujet unitaire qui vient s'inscrire dans l'homogénéité nationale de la modernité. À une « fraternité » excluante qui ne concerne que les hommes blancs hétéronormés, le mouvement transféminin substitue une « sororité » inclusive qui s'ouvre aux femmes, aux personnes LGBTQI, aux personnes de toutes races et de toutes classes, à la diversité fonctionnelle, de croyances ou de convictions politiques. Elles reconfigurent donc la conception et la construction du sujet (qui, rappelons-le, étaient basées sur l'exclusion ou la négation de l'autre en soi dans le paradigme immunologique moderne et donc sur l'unité) depuis les principes d'intersectionnalité, de l'intergénérationnel, du pluri- ou transnational, du multipartisme, de la transgénéricité, autrement dit, depuis la diversité. Il nous semble que cette reconfiguration du sujet vers le trans, le divers et le multiple se répercute sur ou/et dialogue avec notre corpus au travers des processus d'hybridations qui configurent les personnages (voir chapitre 6, hybridité).

c. Autogestion : inventions de nouvelles façons de faire de la politique et de faire communauté

Les *Pibas*, les *Encuentros de Mujeres* et déjà les organisations précurseures (*Piqueteras, Madres de Plaza de mayo*) instaurent de nouvelles façons de faire de la politique depuis cet « entre » ou cette « troisième position » (Masiello, 1997). Les *Encuentros* s'instaurent de manière autonome, autogérée, ainsi que sur une modalité horizontale et intersectionnelle. Les participantes s'organisent en amont pour y venir de manière individuelle ou collective à travers leurs corporations, syndicats, *centros de estudiantes*, groupes d'amies, collectifs, etc. De 1000 lors du premier *Encuentro* à Buenos Aires, les participantes passent à 65 000 lors du dernier *Encuentro* à Trelew dans la province de Chubut en 2018. Au travers du principe d'auto-formation et d'auto-information, lors de ces rencontres, les femmes se retrouvent pour débattre en assemblées ; échanger des réflexions, des expériences particulières, des pratiques, du matériel pédagogique, académique,



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

d'éducation populaire, institutionnel lors des ateliers[993] ; s'organiser pour faire entendre des revendications ou proposer des lois. Ces modalités d'organisation et de pratiques collectives expérimentées dans les *Encuentros* et dans les marches *Ni Una Menos* puis dans celles qui suivent, instituent une nouvelle façon de faire de la politique horizontale et rhizomique qui se rapproche des alliances transféministes dont parle Paul B. Preciado (2013)[994], des « politiques relationnelles » (Avtar Brah, 1996)[995], des « stratégies d'intersectionnalité » (Crenshaw, 1991)[996], des « po[litiques] de la relation » qui feraient écho à la « poétique de la relation » d'Édouard Glissant[997]. Le mouvement transféministe transforme une façon de faire de la politique, de communiquer, de décider, de faire corps commun. Les femmes s'auto-constituent comme communauté alternative à l'État-nation avec des réseaux qui s'articulent au niveau provincial, au niveau des communautés de peuples originaires, au niveau international ; avec des revendications propres.

L'autonomie est donc le principe de base sur lequel se constitue une communauté transféminine et nous verrons que notre corpus est traversé par des expériences et expérimentations de communautés (utopiques) alternatives de femmes et de personnes trans notamment dans l'œuvre de Gabriela Cabezón Cámara et ses multiples communautés autogérées – la communauté piscicole du bidonville El Poso dirigée par la sainte travestie Cleo (*La Virgen Cabeza*, 2009) ; la communauté d'artistes *okupas* qui se forme autour de Gabi (*Romance de la negra rubia*, 2014) ; la communauté nomade et trans, enfin, la « *caravana de Mewlen* » qui agrège tous les « autres » exclu·es de la nation dans un mouvement évanescent – comme le vent, son nom – qui se dérobe à toute représentation ou fixation dans des délimitations nationales ou linguistiques.

### *9.3.3. Reconfigurations. «* Juntas en la calle escribimos la historia *» : réappropriations transféministes de l'histoire et de la rue*

Il est une autre communauté autogérée de « sœurs » dans notre corpus : celle des « Mujeres ardientes » de la nouvelle « Las cosas que perdimos en el fuego » du livre éponyme de Mariana Enríquez (2016) directement inspirée du mouvement *Ni Una Menos*. Les

[993] À propos des ateliers proposés, voir la note dédiée à ce sujet en amont.
[994] PRECIADO Paul B., *Transfeminismos, Epistemes, fricciones y flujos*, *op. cit.*
[995] BRAH Avtar, *Cartographies of diaspora: Contesting identities*, Routledge, 2005.
[996] CRENSHAW Kimberle, « Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color », *Stanford law review*, 1991, p. 1241-1299.
[997] GLISSANT Edouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

« Mujeres ardientes » sont un collectif de femmes qui se réunissent sous le mot d'ordre « *Basta de quemarnos* » (p. 190) suite à plusieurs cas de femmes brûlées par leurs conjoints. Elles se réunissent, déconstruisent et inversent le rapport de force en se brûlant elles-mêmes dans des bûchers qu'elles rendent publics, médiatiques. Par ce geste, elles actualisent et inversent le cours de l'histoire en performant les bûchers de sorcières qu'elles évoquent et de cette manière, elles reconfigurent le régime de représentation des femmes : de passives, elles deviennent actives ; d'objets d'exhibition, elles deviennent sujets de leur propre représentation/exhibition ; d'objets de l'histoire, elles deviennent sujets de l'histoire.

> Todo era distinto desde las hogueras. Hacía apenas semanas, las primeras mujeres sobrevivientes habían empezado a mostrarse. A tomar colectivos. A comprar en el supermercado. A tomar taxis y subterráneos, a abrir cuentas de banco y disfrutar de un café en las veredas de los bares, con las horribles caras iluminadas por el sol de la tarde, con los dedos, a veces sin algunas falanges, sosteniendo la taza. ¿Les darían trabajo? ¿Cuándo llegaría el mundo ideal de hombres y monstruas? (Enríquez, 2016 : 195- 196).

Comment ce passage de la captive à la monstre, d'objet à sujet de la représentation et de l'histoire dans la fiction de Mariana Enríquez se manifeste-t-il dans l'actualité féministe ?

a. Se réapproprier et reconfiguer l'Histoire

Le réveil des monstres féminins engage une réappropriation de l'histoire passée sous silence. En exhumant et en se réappropriant cette histoire ou ces histoires, les femmes reconfigurent le lien entre les femmes, l'écriture et la nation : elles déconstruisent les histoires patriarcales et inscrivent de nouvelles directions, s'inscrivent dans des filiations perdues ou nouvelles. En cela, au même titre que les personnages de notre corpus, elles sont des « monstres féminins » qui, depuis leurs corporalités, font la monstration critique de cette histoire qui les oblitère ou les exclut tout en la transgressant en inventant des devenirs émancipés.

Depuis leurs corps et leurs voix, elles opèrent une monstration critique en actualisant l'histoire nécrologique des femmes depuis l'Inquisition et les bûchers de sorcières jusqu'aux disparues de la dictature et des féminicides. En effet, elles inscrivent sur des pancartes, dans des textes ou sur leur propre corps des messages tels que « *Soy la nieta de las brujas que no*

*pudiste quemar* » – slogan très populaire[998] dans les marches *Ni Una Menos* et notamment chez les jeunes qui se réapproprient de façon massive la figure de la sorcière – ou bien « *Justicia y castigo* » qui reprend le mot d'ordre des *Madres de plaza de mayo*. Le lexique du militantisme contre la dictature militaire est en effet beaucoup repris dans la lutte contre les féminicides : les slogans ; le terme « *hijxs* » qui, de « *hijos de desaparecidos* » s'actualise en « *hijxs de desaparecidxs del feminicidio y de la trata* » ; le choix du symbole de la lutte pour la légalisation de l'IVG qui reprend le foulard des *Madres* ; ou encore les performances de « *siluetazos* » dans l'espace public initiées pendant la dictature militaire et reprises dans les manifestations *Ni Una Menos*. En se réappropriant et en actualisant l'histoire nécropolitique de l'Argentine depuis leurs corps, les femmes s'en émancipent, et d'objets, deviennent sujets émancipées qui écrivent – réécrivent, à leur tour, et inventent simultanément – l'histoire.

b. Se réapproprier et reconfiguer l'espace (de l'espace public, la rue, à l'espace national)

Se reconfigurer comme sujet et reconfigurer l'histoire depuis une réappropriation du corps individuel et collectif amène à repenser le corps social et le corps national. Les femmes et les « autres » configurent, dans leurs rassemblements et manifestations, des « espaces d'apparition » (Ardent). Judith Butler cite Ardent à l'heure de penser « *los cuerpos en alianzas en las concentraciones callejeras contemporáneas* » (Butler, 2012)[999] qu'elle formalise dans l'essai *Rassemblement* (Butler, 2016)[1000] où elle pense une configuration réciproque des corps et des espaces (et notamment espace public) qui a lieu dans les interstices, dans les « entre » les gens. « *La alianza lleva su propia localización, transponible* » (*Ibid.*, 2012) : c'est là le pouvoir que les corps ont de « faire rue », de « faire espace », en traçant des itinéraires et une communauté sans délimitations antérieurement données. L'espace public n'est donc plus antérieur aux femmes, aux *pibas*, aux « autres » : sans elles, il n'existe pas, il est factice. Et c'est cette facticité et cet arbitraire qu'elles « monstrent » en l'occupant. Dès lors, ce sont elles qui se font rue et qui font l'espace « public » en y apparaissant comme les personnes de la communauté indienne de Mewlen de la *china* Iron qui transporte et transpose sa localisation d'un lieu à un autre en construisant et

[998] Il s'agit de la phrase « *We are the granddaughters of the witches you weren't able to burn* » du roman *The Witches of Blackbrook* deTish Thawer publié en 2015.
[999] BUTLER Judith, « Cuerpos en alianza y la política de la calle », Revista *Trasversales*, número 26, junio 2012, [http://www.trasversales.net/t26jb.htm].
[1000] BUTLER Judith, *Rassemblement*, Paris: Fayard, 2016.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

déconstruisant ses *rukas* sans destination prévue (*Las aventuras de la China Iron*). Ces nouveaux modèles de communauté suivent les traces de la figuration du « sujet nomade » que Rosi Braidotti conceptualise pour proposer des alternatives au modèle moderne d'État-nation et au repli identitaire du sujet unitaire : « *El nómade es literalmente hablando, un viajero del "espacio" que sucesivamente construye y demuele los espacios donde vive antes de proseguir su camino. Él/Ella funciona según una pauta de repeticiones que, si bien sigue un orden, carecen de un destino último*. » (Braidotti, 2004)[1001]. Les femmes reconfigurent le lien entre le corps de femme, la nation et la narration synthétisé dans la figuration de la captive. En effet, le réveil des monstres féminins transforme l'espace public en lieu d'occupation et de contestation – de « dissension » (Rancière)[1002] – du pouvoir institutionnel : les femmes occupent les places du pouvoir exécutif – la *Plaza de mayo* faisant face à la *Casa Rosada* – ; du pouvoir législatif – la place du Congrès – ; ainsi que du pouvoir symbolique – la place de l'obélisque, symbole d'un pouvoir vertical et patriarcal (phallique). L'espace public devient un espace de carnavalisation de l'État-nation depuis lequel re-signifier leurs existences et leurs rôles. Les femmes transforment aussi cet espace en lieu de réinvention de l'espace public et d'un corps social dessinant une communauté hybride qui se pense à l'opposé du paradigme immunologique (frontière, finitude, exclusion de l'autre, unité et homogénéité) sur lequel est fondé la nation moderne – comme une entité ouverte et poreuse créée dans l'intervalle entre chacun·e (voir chapitre 6). Chez Jacques Rancière (*Ibid.,* 1990), Jean-Luc Nancy (1986)[1003], ce sont cet « intervalle », cet « entre », cet « écart » qui rendent possible la formation d'une nouvelle communauté, d'une communauté « qui vient » (Agamben, 1990)[1004] en se réalisant dans une appartenance sans destination anticipée ni propriété entre des « êtres quelconques » (Agamben, *Ibid.*) ou bien « n'importe qui » (Rancière), autrement dit, dans la possibilité pour « n'importe qui » de se manifester comme sujet politique. Le réveil des

[1001] BRAIDOTTI Rosi, *Femenismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*, Barcelona, Gedisa, 2004, p. 222.
[1002] Voir la notion de « dissension » dans la pensée de la communauté du philosophe contemporaine Jacques RANCIÈRE : la communauté naît du « dissentiment » avec la communauté « policière » qui est la communauté dans laquelle on vit qui sature la relation entre les corps et leurs significations et qui distribue des places et des identités prédéfinies. La communauté politique est donc toujours seconde en ce qu'elle suspend l'évidence de la communauté policière et instaure un intervalle depuis lequel séparer les sujets de leurs rôles et identités prédéfinies. Les femmes et les « autres » se placent dans la dissension avec la nation policière dans le sens où l'entend Rancière qui leur assigne une identité et un rôle de cautivas. Voir RANCIÈRE Jacques, *Aux bords de la politique* (1990) : « la communauté des égaux » est la possibilité pour tous de se trouver là où n'est pas sa place ; La mésentente (1995) : « La politique existe lorsque l'ordre naturel de la domination est interrompu par l'institution de la part des sans-parts » (1995 : 31) Par « sans-parts » il entend ceux qui n'ont pas part à la communauté policière, ceux qui sont exclus.
[1003] Voir NANCY Jean-Luc, *La communauté désoeuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1986.
[1004] Voir AGAMBEN Giorgio, *La communauté qui vient: théorie de la singularité quelconque*, Paris : Seuil, 1990.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

monstres féminins « in-fonde » ou « des-œuvre » (Blanchot, 1984 ; Nancy, 1986)[1005] le corp[u]s national canonique en créant des intervalles dans l'espace public, dans la littérature et entre les corps qui ouvrent un champ de (re)création et d'invention de possibles. Les philosophes que nous avons convoqué·es ont pensé et interrogé la possibilité de faire communauté au-delà du paradigme immunologique et ses dérives communautaristes et totalitaires, et il nous semble que les manifestations du mouvement féministe actuel reconfigurent de nouvelles façons de faire communauté dans un nécessaire au-delà du modèle de l'État-nation excluant. La mention « *Plurinacionales* » apposée aux « *Encuentros de Mujeres* » qui jusque-là étaient appelés « *Encuentros Nacionales de Mujeres* » indique la volonté commune de re-signifier l'espace national vers l'inclusion et le divers au-delà de ses frontières, tout comme le mouvement *Ni Una Menos* marque sa vocation à s'articuler avec les autres pays d'Amérique latine et du monde. Nous verrons que les itinéraires individuels ou collectifs des monstres féminins de notre corpus suivent ces mouvements de carnavalisation de l'espace public et national ; d'hybridation des corps sociaux ou de fuite dans un hors-champ du territoire et du national[1006].

c. Performances : lorsque le corps devient écriture de soi et de l'espace

Dans la littérature comme dans la rue, nous observons des stratégies communes qui vont de la réappropriation et la réaffirmation des corps – « *poner el cuerpo* » – ; à l'exhibition, la massification et le rassemblement en corps collectif – *manada* – ; jusqu'à l'intervention sur les corps qui transforme les corps marqués socialement et politiquement en corps qui deviennent une surface sur laquelle s'inscrivent des revendications ou une matière au travers de laquelle se performent de nouvelles corporalités. Si la captive est la métaphore littéraire canonique de la nation moderne, la monstre vient reconfigurer depuis la réappropriation de son corps dans l'espace littéraire et public, un espace collectif qui questionne et dissémine le national. Si « *los dos componentes [...], uno de orden territorial figurado en el desierto y otro del orden del género figurado en la mujer, se superponen y asimilan para construir la imagen de la nación como cautiva* » (Laera, 2016)[1007], comment les monstres transféminins – dans la littérature comme dans la rue – viennent déconstruire et

[1005] Voir BLANCHOT Maurice, *La communauté inavouable*, Paris, éditions de Minuit, 1983.
[1006] À ce propos, voir chapitre 6.
[1007] LAERA Alejandra, « La mujer en el desierto: Esteban Echeverría y las lecturas nacionales del romanticismo francés », *Cuadernos de Literatura,* 20.39, 2016, p. 149-164.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

reconfigurer le corps national dans un geste de dissémiNation (Bhabha, 1990)[1008] ? C'est là un geste que María Moreno esquisse dans son article « Cuerpo argentino » (2017), geste contre-généalogique par lequel elle démonte le corpus canonique de la littérature argentine et le reconfigure, à la Frankenstein, en corpus fait de ce qui est exclu, de ce qui est abjecté, de ce qui est dissident. Et c'est un geste similaire qui se réalise dans la rue : le sujet transféminin collectif démonte le corps fictif fondateur de la captive, se réapproprie les corps et l'espace où il inscrit et invente une généalogie alternative qui configure un nouveau corps social et politique. En ce sens, chaque manifestation est une performance de déconstruction de la captive, de dissémiNation, de devenir transcorporel, qui entre en résonnance avec les trajectoires des monstres féminins de notre corpus. En effet, les femmes et les « autres » mettent au point des stratégies de résistance et de performance corpopolitiques et corpopoétique à travers lesquelles elles reconfigurent le lien entre le corps des femmes, l'espace (nation) et l'écriture (narration) : d'objets d'énonciation, elles se font sujet d'énonciation ; leurs corps, de matières exploitées et surface inscrites par les nécropolitiques patriarcales et néolibérales, deviennent surface et matière d'inscription de revendication et de devenirs possibles. De la captive à la monstre : le sujet transféminin opère une réappropriation du corps et de son pouvoir et renverse le régime de représentation. Dès lors les femmes et les « autres » s'exhibent et s'écrivent. En ce sens, la conjonction corpopolitique et corpopoétique de ces stratégies s'exprime dans l'espace de la rue et des réseaux sociaux par une effervescence « artiviste » mêlant l'activisme politique et l'art[1009] qui développe toute une réthorique de la recherche de formules et de slogans, la recherche vestimentaire, le maquillage, les peintures corporelles des manifestant·es ; aux campagnes graphiques de collectifs et d'organisations militantes ou de graphistes ; en passant par des performances artivistes comme les « *siluetazos* » – des silhouettes de femmes dessinées sur le sol dans l'espace public rappelant les performances artivistes pendant la dictature militaire – ou des performances collectives massives et participatives pendant les manifestations de collectifs tels que *FACC Fuerza artística de choque comunicativo*[1010], *Aullá*[1011], *Fin de un mundo*[1012]. La

[1008] BHABHA Homi, « DissemiNation » in *Nation and narration*, 1990, p. 291-322.
[1009] À ce sujet, lire le travail de de Bárbaro Bilbao « "Ni una menos" y "Paro Nacional de Mujeres": reflexiones a la configuración de acontecimiento cultural e intervención artística por parte de las mujeres en el espacio público » disponible sur le site du centre culturel Haroldo Conti "El Conti", [http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2018/01/seminario/mesa_13/bilbao_mesa_13.pdf], consulté le 3 janvier 2018.
[1010] À ce propos, lire l'article publié dans le journal argentin Página 12 : [https://www.pagina12.com.ar/41038-femicidio-es-genocidio], consulté le 20 janvier 2019. FACC n'a pas de site internet ni de page Facebook, ils « apparaissent » de façon impromptue en créant leurs évènements au fur et à mesure.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

dynamique et l'esthétique en mouvement de ces trois collectifs se situent à la confluence de l'art de rue (*arte callejero, street art*), des *escraches* et du *teatro comunitario* en Argentine. Elles reposent sur les principes suivants qui résonnent avec les principes de nouvelles alliances transféministes: le principe de visibilisation qui tient du *happening* ou de la « *guerrilla simbólica* » (expression de Proaño Gómez)[1013] dans le sens où il s'agit d'« apparitions » qui créent un choc, une rupture, dans le cours normal de la vie ; le principe de coopération et de participation (que ce soit la participation aux performances ou au financement des collectifs) ; le principe d'interdisciplinarité ; l'importance des réseaux sociaux dans la communication des performances ; une conception de l'art et de l'artiste comme activisme ou activiste, ouvert à « n'importe qui » (Rancière) et collectif ; le principe de performance qui tient du rituel qui transforme la conception du temps (performe une mémoire critique depuis les corps ; crée un « présent brut ») et le régime de visibilité et de représentation. Les corps sont donc au centre et opèrent comme des « monstres » dont l'apparition est une monstration critique qui renverse l'ordre du « normal » et le transgresse ouvrant dès lors des voies d'auto-énonciations de devenirs possibles qui reconfigurent les liens entre les corps des femmes et l'espace public. Ainsi, le collectif *Fin de un mundo*, à la manière d'une *murga* (carnaval argentin et uruguayen) performe collectivement et en dansant la figure du petit chaperon rouge actualisée dans la performance « *Juguemos en el bosque* » où les femmes transforment l'espace public pendant les manifestations *Ni Una Menos* et pour la légalisation de l'IVG en une forêt où elles dansent et font corps face aux loups ; la *FACC* apparaît dans la ville de Buenos Aires intégrée par un groupe de femmes qui amoncellent leurs corps nus en un tas qui rappelle les charniers de la seconde guerre mondiale devant des lieux institutionnels sous la banderole « *Feminicidio es genocidio* ». D'autre part, certaines corporations d'artistes forment des collectifs – elles marchent sous des consignes communes dans les manifestations – comme le collectif de « *Periodistas Argentinas* » qui, dans le laps de temps qui sépare le vote pour la légalisation de l'avortement au Congrès de celui au Sénat et suite au message de Margaret Atwood, autrice du Bestseller *The handmaid's tale*[1014] adressé à

---

[1011] Voir la page Facebook du collectif: *Aullá*, sous-titré « Mujeres artistas » : [https://www.facebook.com/pg/aullamujeresartistas/posts/?ref=page_internal], consultée le 20 janvier 2019.

[1012] Voir la page Facebook du collectif FIN DE UN MUNDO : [https://www.facebook.com/ProyectoFinDeUnMundo/], consultée le 20 janvier 2019.

[1013] Voir PROAÑO GÓMEZ Lola, « Artivismo y potencia política. El colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo: cuerpos, memoria y espacio urbano », *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 2017, vol. 13, n° 26, p. 48-62.

[1014] Le roman de Margaret ATWOOD, *The handmaid's tale* (1985) adapté en série par diffusée sur la plateforme VOD Hulu en 2017 est un roman de science-fiction, une dystopie, qui raconte un futur des États-Unis où la



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

la vice-présidente de la nation argentine, Gabriela Michetti, et l'enjoint à prendre ses responsabilités quant à l'avortement, défilent devant le sénat pendant les sessions de débats habillées en « c*riadas*[1015] ».

Si ces collectifs performent l'espace public et national en incarnant une mémoire ou un imaginaire collectifs qu'ils actualisent et qui deviennent « présent/ce », les manifestations et les rassemblements sont déjà en soi des performances qui interpellent et renversent le régime de représentation, la répartition du visible, notamment certains rassemblements convoqués pour des cas précis qui mettent le corps au centre et à la base d'une écriture politique. Le nom de ces rassemblements contient le suffixe augmentatif « -azo » qui exprime le nombre et le coup porté : les « *tetazo* », « *piquetetazo* », « *besazo* », « *trenazo* », etc. ont donc pour vocation de, littéralement, marquer le coup (porter un coup destiné à changer les choses). Ce lexique en « -azo » inscrit les mouvements dans une continuité discursive de mouvements sociaux historiques : le « *Cordobazo* » de 1969 contre la dictature de Onganía, le « *Cacerolazo* » en réaction aux conséquences des gouvernements néolibéraux successifs qui plongent le pays dans la crise économique de 2001. De nouveau, les « corps en alliance » (pour reprendre l'expression de Judith Butler), incarnent tout en l'actualisant une mémoire collective de lutte. Ainsi, deux mouvements surgissent de façon spontanée le 23 juin 2016 comme réponse à l'expulsion d'une femme qui allaitait sur une place publique ; le 7 février 2017 en réaction à l'expulsion d'une place de Neochea de trois femmes qui faisaient du *topless*. Ce sont deux performances qui transforment l'objet de l'exclusion en sujet d'affirmation. Pour le premier, un appel au « *Piquetetaz*o » (San Isidro, La Plata) est lancé : des milliers de femmes sortent sur les places publiques pour allaiter leur enfant. Le jeu de mot avec les *piquetes* réactualise encore la lutte des *piqueteras*. Pour le second mouvement c'est un appel au « *Gran tetazo* » sur la place de l'Obélisque qui est lancé, monument phallique et central de Buenos Aires : des milliers de femmes occupent la place avec les seins à l'air. Les femmes revendiquent leur souveraineté corporelle, leurs droits et leur désir de transformation sociale et politique en utilisant leur corps comme des supports de revendication et de performance sociale. Au travers de ces actes performatifs elles transforment la représentation

---

conjonction d'une politique dominée par la religion et d'une démographie menacée par une fertilité en baisse due à la pollution et aux déchets toxiques inscrit dans la société un retour au puritanisme qui se concrétise dans un état totalitaire construit sur des dispositifs bio-ou plutôt nécropolitiques de réification des femmes qui sont vouées à la reproduction et deviennent propriétés de l'état vouées à la survie de l'espèce. Remarquons que le roman dystopique *Nación vacuna* de Fernanda Garcia Lao a beaucoup été comparé et étudié en relation avec ce roman.

[1015] À ce propos, voir l'article du journal *Página 12* : [https://www.pagina12.com.ar/127470-el-cuento-de-la-criada-en-el-congreso], consulté le 24 janvier 2019.

de leurs corps et se le réapproprient : « *yo decido* », « *tetas libres* », « *mis tetas, mi cuerpo* », etc. Le hashtag #tetazo est retwitté des milliers de fois et l'acte public génère un débat national. Le lien entre l'écriture, l'espace et le corps des femmes se reconfigure : de corps marqués par l'histoire et la littérature canonique, les corps des femmes deviennent des corps qui marquent l'espace et l'histoire, qui marquent un espace « à soi ».

Si le corps des femmes était jusque-là inscrit dans un « entre-deux » sclérosant, entre nation et narration, les femmes et les « autres » se réapproprient cet « entre-deux » et l'occupent pour en faire un « entre créatif » (Simon, 1999)[1016] depuis lequel reconfigurer un nouveau corpus littéraire et un nouveau corps social et politique. Ce va-et-vient entre le corpus et le corps, entre la rue et la littérature, est remarquable dans ce mouvement social qui est une véritable révolution des subjectivités et c'est là le site du monstre : les écrivaines se réunissent en collectifs pour organiser, prendre part aux manifestations et défiler sous des mots d'ordre communs ou pour signer des lettres ouvertes au gouvernement dans la lutte pour la légalisation de l'IVG[1017] ; elles viennent réciter des textes sur les scènes installées dans la rue pendant les deux *Vigilias* au Congrès et au Sénat en attendant les votes des député·es et des sénateurs pour la loi de l'IVG, elles interveniennent à la *Feria del Libro* de 2018 sur des questions liées à la diversité de genre, à la lutte contre le féminicide et le machisme, le foulard vert autour du cou ; elles publient auprès d'autres autrices un recueil de textes sur l'avortement, *Somos centelleantes* (2018). Et la littérature de Gabriela Cabezón Cámara saute du livre à la rue lorsque le 6 mai 2018, en amont de la marche *Ni Una Menos* du 3 juin, un collectif d'organisations locales de *pibas* en situation de rue[1018] qui organisent un festival dans

---

[1016] SIMON Sherry, *op. cit*.

[1017] À ce propos, voir les pages suivantes : [https://www.pagina12.com.ar/109863-las-escritoras-salen-de-verde] ; [https://www.lavaca.org/lavacatv/escritoras-por-el-abortolegalya/], consultées le 24 janvier 2019. Voici la transcription de la lettre ouverte signée entre autres par Fernanda García Lao, Ariana Harwicz, Gabriela Cabezón Cámara figurant dans notre corpus : « *A las diputadas y los diputados de la Nación para pedirles su voto por el proyecto de ley de la Campaña Nacional por el Aborto Legal, Seguro y Gratuito firmada hasta hoy por 249 escritoras argentinas (y se siguen sumando firmas). Nosotras, escritoras argentinas, escribimos esta Carta Abierta con la esperanza de ser escuchadas. Tal como cada dos años lo hacen ustedes, esta vez nosotras les pedimos su voto. Les pedimos su voto para terminar con la muerte, la cárcel y el silencio. No estamos a favor del aborto. Estamos a favor de la despenalización del aborto. Y por eso mismo, estamos a favor de la vida. De todas las vidas: también la de aquellas mujeres que arriesgan sus cuerpos en manos de un negocio siniestro y clandestino. Les pedimos que voten el proyecto de la Campaña Nacional porque estamos convencidas de que el aborto legal -acompañado de políticas públicas de educación, prevención y contención para evitarlo- nos convertirá en una sociedad más justa, más moderna y definitivamente menos hipócrita. Se lo pedimos también para que honren el sistema representativo, que simboliza justamente el derecho a elegir. Les pedimos su voto, finalmente, porque tenemos fe en la democracia. Llegó la hora. Hagan Historia y salden su deuda con las mujeres* », (avril 2018).

[1018] « *Festival de las Pibas : Ponete pilla, somos muchas ! Organizado por Serigrafistas queer, Red Puentes, MP La Dignidad CABA, Bachillerato Popular Raymundo Gleyzer, Asamblea popular feminista, Futbol militante, Emergentes, Centro de Integración Frida, Ni una menos, Yo no fui. El 11 de mayo, en plaza Martin Fierro,*



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

le quartier l'invite à venir rebaptiser la place Martín Fierro avec le nom de son héroïne, la China Iron. Les *pibas* en situation de rue, dans cet exemple précis, se « font » rue et reconfigurent cet espace subi en espace « à soi ». L'auto-baptême de la *china* en Josefina Star Iron passe du roman au réel dans cet acte de re-baptême d'une place de la Capitale Fédérale. Martín Fierro se retrouve dehors – « *ex-Plaza Martín Fierro* » – dit le flyer, et son auteur aussi : comme dans le roman il se retrouve substitué par de nouvelles voix auto-autorisées, auto-consacrées. Le festival s'appelle « *Ponete pilla ¡Somos muchas !* » où les pibas ont collé le *flyer* partout sur la place et dans la rue où Gabriela Cabezón Cámara raconte qui est la *china* Iron comme si elle était l'une des leurs.

> La china tenía 14 y dos pibes. Los milicos se llevaron a la bestia del marido y ella se aprovechó, se escapó, se enamoró de una inglesa, aprendió inglés, conoció la pampa y después a los indios. Ahí se volvió a enamorar pero esta vez de una mapuche y vivió feliz entre un montón de gente que compartía todo lo que tenía y criaba a sus hijos junta. La China pudo armar una vida linda y darse los gustos y los deseos porque lucho junto con otras personas que se fue encontrando y eran hermosos (Gabriela Cabezón Cámara, *flyer* del festival, 2018).

L'autrice décrit la *china* comme si elle faisait partie de la communauté qui était en train de la fêter et de l'institutionnaliser, comme dans un rite, comme la figure représentative d'une nouvelle communauté politique et humaine transféministe.

**Conclusion du chapitre. De la captive à aux *Pibas* : « ré-volte » des subjectivités**

Si une performance est une représentation qui agit sur le réel et a, de ce fait, le pouvoir de le transformer, alors le mouvement féministe est bel et bien performatif. Par ces manifestations publiques, les femmes et les « autres » mettent en scène un discours (sur des pancartes, sur les réseaux, sur leur corps, sur des affiches, par des lectures et des revendications) et une représentation (manifestations de masse, blocages, occupation de

---

*Cochabamba y Urquiza. Ahí va el texto de presentación del evento: En la plaza Martín Fierro (Cochabamba y Urquiza) las pibas no están solas. Nos juntamos para visibilizar las situaciones de violencia cotidiana que viven las niñas, jóvenes y adultas en situación de calle y de consumo problemático. En esta plaza, como en muchos barrios de la ciudad, las pibas están expuestas a la explotación sexual a cambio de drogas o para contar con un lugar donde "resguardarse". Ante la falta de políticas públicas específicas, la connivencia de las fuerzas de seguridad y la indiferencia de algunxs vecinxs, nosotras nos organizamos y tomamos la calle -como también lo haremos el 3 de junio- para decir juntas: ¡Ponete pilla, somos muchas! Te invitamos al Festival de las Pibas, donde renombraremos la plaza con el nombre de China Iron, haremos actividades y habrá mesas de asesoramiento del Ministerio Público fiscal / Defensoría del Pueblo/CESAC45.¡NiUnaMenos!#VivasYLibresNosQueremos#PonetePilla#SomosMuchas/url : https://www.facebook.com/events/205049966766369/* »

places et de lieux symboliques) qui agissent socialement et politiquement sur le réel. Le réveil des monstres féminins est donc manifeste tant dans la littérature que dans la rue. Il opère de façon similaire dans l'espace fictif comme dans le réel : par la monstration critique des normes, des carcans et des canons (*mostrare*) ; par leurs transgressions qui annoncent des devenirs ou des à-venir possibles (*monere*). Et cet espace entre la fiction et le réel est le site du monstre : dans les interstices performatifs de la construction, de la déconstruction et du devenir des représentations. Et c'est justement dans ces échanges performatifs entre fiction et réalité, littérature et politique, nation et narration, qu'a lieu la « révolte » dans le sens où Kristeva l'entend : une ré-volte[1019] (renverser, retourner, recommencer, faire tourner) du sens, de l'orientation des discours et de la littérature canonique ainsi que des représentations qui transforme l'ordre institué. « Ré-voltées », les femmes déconstruisent les limites et les structures patriarcales du corps national à la reconquête de leur souveraineté et vers leur émancipation. Elles retournent, reconfigurent, les liens entre le corps national, le corpus national et le corps des femmes par des opérations que nous retrouverons dans la Nueva Narrativa Argentina : l'*hubris* qui ouvre des voies de sortie, de fuite, et par lequel les femmes mues par le désir inventent des devenirs extatiques (hors-normes, hors-système) et font justice elles-mêmes ; le carnaval qui fait « *carnis levare* » à l'ordre en place dans des performances, des rituels publics qui renversent l'ordre en place et les représentations sur lesquels il se fonde ; l'hybridité, enfin, au travers de laquelle émerge et se reconfigure un nouveau sujet politique multiple et divers transféminin. Les femmes actualisent donc de façon transhistorique, transdiscursive, une tradition de militantisme et d'action sociale et politique féminine/féministe depuis laquelle elles auto-énoncent une contre-géographie de l'espace public et une contre-généalogie du corps [féminin] argentin. De captives, objets ou réalités produites de/par la na[rra]tion, elles deviennent des sujets politiques productrices et transformatrices de réalité sociale et d'une disséminiNation[1020].

[1019] Voir KRISTEVA Julia, *L'avenir d'une révolte*, Paris, Calmann-Lévy, 2014. Julia Kristeva réfléchit sur les liens entre l'intimité (psychique) et la politique (réflexion qui résonne dans notre contexte de révolte transféministe où le slogan « *lo personal es político* » est brandi à chaque manifestation) dans la révolte qui est à recommencer sans cesse (rompre, remémorer, refaire).
[1020] Emprunt à Homi BHABHA, *op. cit.*



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

**Conclusion de la partie**

Que se passe-t-il *entre* les corps – des personnages, des autrices, des lecteur.es – et les textes ? Entre tous ces corps fictifs, réels, textuels, se tisse une texture mouvante. Ces rencontres s'effectuent dans une dynamique rhizomique, labile, et non systémique : chaque membre déterritorialise celui qu'il rencontre et le fait devenir autre. Ainsi l'autrice devient autre dans l'écriture et sa rencontre avec ses personnages, c'est la « naissance du monstre » (Aira, 1993) ; les lecteur.rices découvrent leur propre altérité dans leur rencontre avec les personnages et les corps textuels qui réveillent en eux des points de vue et des points de sentir ; et inversement, les textes prennent corps dans leur rencontre avec les lecteur.es. Au corpus canonique de la na[rra]tion qui délimite une langue et un corps national unique et homogène, se substitue un type de corpus que nous appelons « somatique » en ce qu'il est un espace où sont en germe des mutations à venir dans l'attente de leur actualisation par la lecture. La texture que déploie le corpus somatique entre les corps et les textes est comme le miroir fictif où se regarde l'amputé pour réveiller ses sensations, apaiser les douleurs fantômes, prolonger son corps ; ou bien cet espace de visualisation intérieure somatique que construit celui qui s'entraîne à développer ses muscles, ses réflexes, ses forces ; autrement dit, un espace au-delà de la partition entre la fiction et le réel, l'esprit et le corps. Ainsi, la Méduse amputée de ses langues – qu'elle soit autrice ou lectrice –, peut projeter dans cet espace « un corps entre-deux » – où se réveillent des points de vue et des points de sentir dans une dynamique émancipatrice. Dans la projection et la rencontre somatiques de l'autrice et des lecteur.es dans et avec le texte, se développe donc chez les un.es et les autres une modalité de « se voir » (*mostrare*) qui annonce des mutations à venir (*monere*) en ce qu'elles éveillent des prises de conscience de sensations et de fonctions tues et exclues par les conditionnements et les représentations canoniques (Hanna, 1989)[1021]. Ainsi, notre corpus somatique est le site du réveil des monstres – autant représenté que ferment de nouveaux réveils – où les dynamiques de transformation rejoignent les voies du devenir-monstre :

- l'*hubris* comme mouvement de débordement « hors-de-[soi] » : les corps des autrices, des lecteur.es, des textes, des personnages, sont déplacés hors d'eux-mêmes et dans un hors-champ de leurs représentations ou catégorisations, dans la rencontre avec l'autre.

[1021] HANNA Thomas, « Qu'est-ce que la somatique ? », *Recherches en danse*, Traductions, mis en ligne le 16 juin 2017, consulté le 11 décembre 2018. [http://journals.openedition.org/danse/1232]



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

- Le carnaval comme mouvement de renversement de l'ordre, des valeurs, des hiérarchies et de retour de ce qui est exclu, nié, invisible : les systèmes de genres, de *gender*, le canon, sont renversés et dépassés ; des sensibilités, des fonctions et autres parties des corps des autrices ou des lecteur.rices sont réveillés ou exhibés dans l'interaction avec le texte et les personnages.
- L'hybridation comme mouvement de fusion, de multiplication et d'extension des normes : le corps textuel devient en effet un espace où tous les éléments s'hybrident entre eux au-delà des contours génériques, des limites entre la fiction et la réalité, entre le corps et le texte, entre la rue et le livre.

Dans la préface écrite en 1998 au livre *L'avenir d'une révolte* (2014), Julia Kristeva cite et détourne une citation d'Albert Camus (qui lui-même reprend le célèbre adage cartésien et fait de la révolte un concept existentiel): « Cependant, il est encore temps, faisons un pari sur l'avenir de la révolte. « Je me révolte, donc nous sommes » (A.Camus). Ou plutôt : Je me révolte donc nous sommes à venir » (Kristeva, Préface). C'est cet « à venir » qu'annonce, nous semble-t-il, le réveil des monstres féminins dans la nation et la narration argentine : un « à(d)venir » d'un autre corps social et d'une autre façon de faire communauté, un « à(d)venir » du corpus littéraire. Et il semble que les mutations en germe dans ce corpus somatique prennent sens et corps dans le contexte actuel de révolution féministe en cours qui, comme dans les romans, célèbrent une insurrection de la chair et une révolution du voir.

# CONCLUSIONS

Pourquoi émergent tant de monstres dans l'art et la pensée ultra-contemporaine, dans ce passage aux années 2000 ? Pourquoi et comment lire l'irruption des monstres, et notamment des monstres féminins, dans la Nueva Narrativa Argentina ? Ce sont ces questions qui ont animé notre travail et auxquelles nous avons voulu répondre. Pour cela, nous avons mis au jour les évolutions de la figuration du monstre dans la théorie ultra-contemporaine elle-même en mutation. Nous nous sommes trouvée face à une bibliographie éparse, hétérogène, traversant plusieurs champs disciplinaires ayant leur propre méthodologie nous obligeant donc à adopter une démarche transdisciplinaire. Ce qui au départ constituait pour nous un obstacle est devenu au contraire une « façon de faire » significative cohérente avec notre objet – le monstre – et notre champ d'étude – la littérature argentine des dix dernières années – et ce qu'implique son extrême contemporanéité. En effet, nous nous sommes demandé : comment saisir ce qui (de)vient dans toute sa complexité en rendant compte des enjeux que ces mutations impliquent ? Mais aussi comment saisir ce qui est au seuil de la réalité et de l'imaginaire et comment ces deux dimensions s'articulent dans la NNA et dans la figure du monstre ? Pour répondre à ces questions nous avons dû assumer de travailler avec le devenir, les seuils, la transversalité, « l'affut » (car nous avons dû actualiser nos réflexions et nos références théoriques et critiques dans le cours du temps et des évènements historiques et universitaires), la porosité (car notre sujet d'étude contemporain n'a eu de cesse de rencontrer l'actualité avec laquelle il a fait écho).

Pour saisir les enjeux de cette irruption des monstres féminins qui est une véritable insurrection de la chair dans la NNA, notre réflexion s'est constituée dans les va-et-vient entre deux seuils de lecture dont nous avons rendu compte dans l'avant-texte et le hors-texte qui bornent notre travail : l'exploration de la littérature et des représentations canoniques féminines et l'observation des mutations de la société contemporaine et notamment de l'actualité féministe à partir de 2015.

Nous avons montré que la textualisation du corps des femmes entre la captive et la monstre dans la littérature des fondations participe d'un trafic politique de représentations œuvrant dans la construction et la modernisation de la nation ; et qu'écrire « La Femme » est une façon de conjurer son pouvoir, de conjurer le désir. Captive ou monstre, nous avons vu que les femmes étaient prises dans la dichotomie entre civilisation et barbarie (Masiello, 1997) où elles sont soit l'allégorie romantique de la nation (envisagée depuis une conception organiciste et immunologique : homogène, close), désincarnée, virginale, martyre (et ses



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

actualisations : l'Ange du foyer – ou la mère républicaine – qui veille sur et transmet les valeurs chrétiennes et nationales) ; soit la femme fatale, assassine, dévoratrice, responsable de la contamination, de la corruption et de l'instabilité. L'écriture du corps des femmes s'inscrit donc dans un dispositif d'exclusion inclusive (Agamben, 1998) : la captive est l'expression exacte du sacrifice – du *sacer facere* –, autrement dit, de la mise à distance du corps, de l'abject, dans le domaine du sacré ; et son pendant, la monstre, est cette altérité qui est maintenue en dehors de la communauté mais reste nécessaire pour la définir et en saisir les limites. Cette dichotomie nous a permis de mettre au jour le paradoxe de l'articulation de la chair et de l'écriture qui peut se lire de « La cautiva » à *El Matadero* et que David Viñas résume en définissant la littérature des fondations comme une tentative de conjuration de la chair par l'esprit. Néanmoins, nous avons vu que c'est justement ce qu'elle entreprend de conjurer qui revient de manière obsessionnelle, générant ainsi une littérature fondée sur le retour infini des motifs originels (le viol, le duel, la chair, la captive, le désert) et l'actualisation des traumatismes. Si Viñas explique ce retour obsessionnel depuis la modalité traumatique d'une écriture qui rencontre sans cesse ce viol fondateur, en analysant la répétition de ces motifs dans la NNA au regard de la tradition, nous avons envisagé un déplacement de la modalité traumatique à une modalité performative qui participe, nous semble-t-il, d'une attitude contemporaine face au canon et à l'Histoire.

En effet, nous avons étudié l'itération du viol et de la conjuration de la chair dans la NNA depuis la théorie de la performativité qui, partant du principe que le corps est le résultat d'un processus de matérialisation constitué par la réitération des normes (que l'on peut transposer au corpus comme résultat d'un processus de fixation constitué par la réitération des motifs canoniques et des traumatismes historiques), se demande comment « citer la loi pour produire différemment, citer la loi afin de réitérer son pouvoir et de s'en emparer » (Butler, 2009). Nous avons donc étudié le passage d'une chair passive, marquée, conjurée dans la littérature canonique et dans son actualisation au sein d'un « *capitalismo gore* » (Valencia, 2006) et d'une société patriarcale et machiste où se multiplient les cas de féminicides, à une chair éminemment active qui (se) marque et se montre dans la NNA. C'est cette insurrection de la chair qui est en même temps une « révolution du (se) voir et du (se) montrer » (autrement dit, un déplacement de la perception et de l'énonciation) dont nous avons voulu rendre compte. En ce sens, nous avons lu les tensions concernant la visibilité des autrices dans le champ littéraire rouvrant le débat autour de « la littérature féminine » comme un signe ou symptôme de mutations dont l'enjeu est de saisir ce déplacement fondamental d'une visibilisation, énonciation et représentation passive et donc neutralisante des femmes à une

auto-visibilisation/énonciation/représentation active à travers laquelle les femmes transforment leurs représentations mais aussi les régimes de représentation, de perception, et participent d'un brouillage des catégories et des genres. Tout l'enjeu esthétique et politique, nous semble-t-il, réside donc dans cette transformation du regard qui traverse la NNA comme la société bouleversée par la révolution féministe qui crie « *ahora sí nos ven* ». Ainsi, nous avons articulé le surgissement des monstres et la réappropriation du site du monstre dans la NNA avec les mutations de l'ordre du visible et de « *el orden de género* » (Drucaroff, 2011) caractérisant la condition contemporaine de la littérature et de la société qui déploie des perspectives, des optiques, des performances (Laddaga, 2007) à partir desquelles reconfigurer la perception sur le réel et expérimenter celui-ci. À ce titre, nous avons lu l'irruption des monstres dans la NNA comme la manifestation d'une urgence à se réapproprier et investir les espaces et dispositifs de perception, à déplacer les représentations canoniques et hétéronormatives compte tenu des mutations du contemporain, et, en même temps, comme un déplacement des imaginaires liés au Monstre.

Nous avons alors exploré ce déplacement du paradigme du monstrueux comme dispositif et savoir positif dans le monde contemporain afin de comprendre les enjeux esthétiques et politiques ainsi que l'opérativité des monstres féminins de notre corpus. Si le monstre était au départ envisagé comme un symptôme ou un signe de mutations à questionner, et l'est resté tout au long de ce travail notre objet d'étude, en parcourant les diverses entrées théoriques à son sujet, nous avons interrogé la possibilité de l'ériger en méthode pour lire les mutations. Le monstre a donc été à la fois l'objet de notre travail et la méthode de lecture que nous avons assumée pour lire les mutations au croisement de la Nueva Narrativa Argentina, du contexte sociopolitique et des imaginaires et subjectivités. Nous avons pensé le monstre comme méthode de lecture dans le sillage de Jerome Jeffrey Cohen et de la *Monster theory* (1996, 2012). La condition contemporaine, mutante, éparse et éminemment transdisciplinaire des études sur le monstre, nous a conduite à un nécessaire assemblage théorique pour construire notre méthode qui a mis au jour les mutations de la théorie. En effet, dans le cours de ce processus de recherche et d'assemblage, nous avons été surprise de voir qu'émergeaient des coïncidences, des façons de dire et de faire, qui rapprochaient des champs disciplinaires différents et s'appliquaient à des périodes éloignées révélant le tournant transdisciplinaire de la recherche actuelle et convergeant dans une revalorisation de la matière (texture, matérialités) et du corps (soma, corporéité, corporalités) ainsi que des notions de pratiques, de processus, de performance, de devenir, d'improvisation et de dynamiques trans au sein notamment des études de genre, des études culturelles, des

études de la danse, des études de lettres. Nous avons donc conclu que le monstre incarne les mutations de la théorie autant parce que son appréhension requiert un agencement théorique inédit que parce qu'il insère dans la théorie des problèmes qui l'induisent à se déplacer et se transformer. Son apparition a révélé en creux l'urgence et le besoin de déplacer notre regard, de déplacer notre lecture (du monde, de l'histoire, de la littérature) et de déplacer notre mode de représentation dans un monde transmoderne (Rodríguez Magda, 2007)[1022], liquide (Bauman, 2000)[1023], nomade (Braidotti, 2000)[1024] traversé par la métamorphose, les échanges, les déplacements et l'exploration des genres (Braidotti, 2005) mais aussi en tension où émergent des mouvements contradictoires de replis identitaires ou communautaires et de flux et mobilités mondiales ; où les médias hégémoniques sont les nouveaux détenteurs des récits nationaux et mondiaux ainsi que des imaginaires et des subjectivités ; où le système néolibéral se base sur un réseau de surveillance généralisée ; et où la frontière entre le réel et le virtuel tend de plus en plus à se réduire avec les nouvelles technologies de communication.

Par ailleurs, si le mot monstre est de plus en plus utilisé dans le champ académique de ces dix dernières années embrassant une multitude d'objets d'étude, il est bien ce signe qui échappe à toute coïncidence entre un signifiant et un signifié et en cela bouleverse, par sa simple dénomination, les structures les plus ancrées de la langue, de la pensée. Et s'il habite plusieurs champs, époques et désigne plusieurs formes et apparitions, son unité réside dans cette torsion de tout ce que la pensée moderne a voulu et voudrait (car elle persiste dans tout un courant réactionnaire qui refait surface dans le monde actuel) faire coïncider, opposer ou conjurer : le signifiant/le signifié ; l'original/la copie ; le réel/la fiction ; le dedans/le dehors ; l'identité/l'altérité ; le masculin/le féminin, etc. Ainsi, et pour reprendre notamment l'idée de César Aira qui nous inspire tout au long de ce travail, nous avons pensé le monstre comme un dispositif de perception – de torsion de la perception – qui s'incarne dans une option formelle à un moment donné. L'auteur argentine nous a donné la clé pour saisir l'opérativité spéculaire du monstre et son action coupante ou déstabilisante qui permet de l'envisager comme processus d'écriture subversive mais aussi de lecture critique faisant du monstre à la fois un objet et un processus au travers desquels nous avons lu comment s'incarnent dans les textes et les personnages qui les habitent les métamorphoses du présent et comment se produit de l'inédit, de l'impensé.

---

[1022] RODRÍGUEZ MAGDA Rosa, « Transmodernidad. La globalización como totalidad transmoderna », *Observaciones filosóficas*, n° 4, 2007, [http://www.observacionesfilosoficas.net/latransmodernidadlaglo.html].
[1023] BAUMAN Zygmunt, *Modernidad liquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
[1024] BRAIDOTTI Rosi, *Sujetos nómades*, Madrid, Paídos, 2000.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Nous avons donc énoncé et explicité notre méthode pour lire ce qui (de)vient – ce qui se tend, ce qui surgit, ce qui se transforme –, méthode forgée dans les plis d'une théorie en mutation que nous avons appelée « la monstration » (et comprend simultanément les deux étymologies latines du monstre : *mostrare*, montrer, exhiber ; *monere*, annoncer). Cette méthode nous a permis de décomposer les trois opérations du monstre qui, parce qu'elles fonctionnent simultanément, sont complexes à appréhender : 1) Réappropriations, 2) Déconstructions, 3) Débordements.

Ainsi avons-nous procédé pour saisir la multiplicité et la simultanéité des temporalités, des processus et des enjeux esthétiques et politiques qui traversent le présent duquel émergent ces textes et avec lequel ils dialoguent ; ainsi que le potentiel de transgression, de variation et d'expérimentation des corps textuels et physiques, individuels ou collectifs, en appliquant cette méthode à : a) la Nueva Narrativa Argentina. Comment lire la littérature qui est en train de s'écrire et de se publier dans son extrême contemporanéité ? Comment saisir la complexité et les enjeux de ce qui s'y transforme, de ce qu'elle crée de nouveau ? b) la représentation des corps des femmes. Comment lire les transformations des représentations canoniques, hétéronormatives, hégémoniques du corps des femmes dans la Nueva Narrativa Argentina ? Comment saisir la complexité et les enjeux de ce qui s'y transforme, de ce qu'il s'y crée de nouveau ? c) le contexte sociopolitique. Comment lire un contexte sociopolitique en mutation via les figurations de monstres qui y surgissent ?

La décomposition de l'analyse de chaque opération de monstration à l'œuvre dans la construction des personnages de monstres féminins de notre corpus nous a permis d'identifier a) les modalités de réappropriations d'un « se voir » qui manifeste le passage de la captive à la monstre dans lequel se joue la réappropriation d'un regard sur soi (se voir) et sur le monde via des pratiques auto-référentielles et auto-figuratives monstres ; via des actions sur soi comme l'automutilation, l'auto-immolation ou la boulimie, la mise en scène de soi, l'auto-spécularité et l'autodénomination qui sont autant de processus qui permettent d'articuler la réappropriation d'un regard sur soi (se voir) avec la réapporpriation d'un corps à soi (se saisir) configurant dès lors des mécanismes d'auto-gestation des personnages au sein de la fiction. Nous avons aussi étudié la réappropriation de la figure spécifique de la mère comme figure d'auto-gestation de devenirs multiples, inédits, intransitifs et autonomes (≠ reproduction) ; b) les modalités de déconstructions par lesquelles s'articule le passage de « se voir » à « se montrer ». Nous avons mis au jour les stratégies déconstructrices de représentations dystopiques qui re-marquent la matérialisation de l'inscription (ou « textualisation », Ostrov, 2008) du canon patiarcal et de son actualisation contemporaine – via les dispositifs

nécropolitiques (Mbembe, 2006), le « *capitalismo gore* » (Valencia, 2006), le machisme – dans le corps des femmes ; c) les modalités de débordements s'incarnant dans les transcorporalités utopiques qui sont des plateformes d'expérimentation et de recherche de sortie, de renversement ou d'extension du système et des représentations hétéronormatives.

Au terme de ce travail, nous sommes donc en mesure de dire que les monstres féminins des textes de notre corpus incarnent des torsions, des déplacements, des transformations dans la représentation des femmes qui se joue dans le champ littéraire : a) par l'invention de nouveaux régimes de représentation que nous avons mis au jour : le régime nomade, le régime fantomatique et le régime travesti ; b) par l'invention de nouvelles figurations subvertissant la captive et les fictions unitaires et hétéronormées de « La Femme » et brouillant les genres que nous avons mis au jour : les *gauchas* extatiques, les zombies et les travesties, les hybrides ou liquides ; c) par l'autoreprésentation/visibilisation institutionnelle des femmes dans le champ académique, dans le monde éditorial, dans le marché du livre et dans l'espace médiatique et culturel.

Cette torsion de la perception et de l'énonciation littéraire des femmes est prégnante dans le contexte sociopolitique qui est le théâtre d'une révolution féministe qui déplace aussi la perception et l'énonciation des corps dans les subjectivités et dans l'espace public. Dans l'espace littéraire comme dans l'espace public de l'ultra-contemporain, en faisant irruption, les femmes se monstrent et en cela, opèrent un déplacement de la captive à la monstre : elles tordent et déconstruisent les marques du canon, des normes et du pouvoir inscrites sur leurs corps ; elles réaffirment la matérialité et la puissance de transformation de la chair, des corporalités ; elles expérimentent, réinventent, produisent des devenirs corporels individuels et collectifs fluides, hybrides au-delà des binarismes excluants dans un au-delà du genre, qui reconfigurent des imaginaires d'affectivités alternatives (fluides, ouvertes, poreuses) et de communautés ou plutôt de façons d'habiter le monde et de créer des territorialités alternatives inclusives, ouvertes, poreuses et nomades dans le sens géographique et/ou philosophique. En réarticulant le lien entre l'écriture, les femmes et la nation (le système et le pouvoir politique), les monstres féminins font la monstration des voies de fracture, de sortie, de transformations possibles et d'alternatives au système patriarcal et néolibéral : se réapproprier le site du monstre et habiter les confins, les marges, les écarts ; être clandestin, anonyme, apatride, paria, nomade ; créer des poches de résistance dans les failles ou les ruines du système ; occuper et faire la fête dans les centres. Les monstres féminins de notre corpus semblent inventer des façons de devenir inappropriables dans un nouveau monde où la captivité est l'affaire de toutes et tous pris dans l'œil du néolibéralisme qui surveille, réprime et normalise.

Si nous avons été amenée à ces conclusions en étudiant les romans figurant dans notre corpus, indiquons toutefois que les opérations de reconfiguration des représentations canoniques – notamment de la figure de la captive – et hétéronormatives, mais aussi de monstration (déconstruction, transgression, expérimentation) des corps n'est pas l'apanage d'une littérature prise en charge par des autrices. En effet, nous avons pu voir que des auteurs de la NNA comme par exemple Pedro Mairal ou Leopoldo Brizuela qui réarticulent le mythe de la captive ou bien Martín Kohan notamment à travers la nouvelle « El amor », où il procède à une réécriture de la fuite dans le désert de Fierro avec Cruz en imaginant et reconfigurant les liens d'affectivité qui les unissent. Nous voyons bien que l'intérêt de délimiter un corpus de textes sur le critère du genre n'est pas de démontrer qu'il y aurait une spécificité « féminine » de l'écriture mais de rendre compte de la singularité des poétiques qui dépassent toute assignation générique ainsi que des déplacements de l'énonciation qui opèrent dans la NNA et font écho au brouillage de la catégorie de genres résonnant avec les revendications et les expressions de la révolution féministe.

Par ailleurs, nous nous sommes demandé si l'irruption des monstres dans la littérature ultra-contemporaine pouvait avoir des effets dans le réel. Nous avons donc mis le roman à l'épreuve du monstre et observé sa dégénération via divers processus – effacement, carnavalisation, hybridation – et l'émergence de deux nouveaux modèles romanesques : le roman de désir et le roman de des-apprentissage ou de trans-formation qui viennent subvertir les deux genres romanesques canoniques que sont le roman historique sentimental (romantique) et le roman de formation. En ce sens, l'irruption des monstres dans la littérature pourrait bien s'envisager comme « évènement » qui se réapproprie tout en la déconstruisant et en l'expérimentant à sa façon l'histoire dans le sens de *fabula* en ce qu'elle raconte des rites de passage et des itinéraires d'émancipation, venant dès lors infirmer (ou tout du moins, une autre possibilité d'envisager la production contemporaine) le diagnostic d'un « *abandono de la trama* » (Sarlo, 2006) comme processus significatif d'une littérature contemporaine qui s'inscrirait et matérialiserait un contexte en « *huelga de acontecimientos* ». En effet, les romans de notre corpus réaffirment le lien entre l'intime et l'histoire, l'individuel et le social au travers de personnages et de communautés qui se constituent avec ou contre les matières, les structures ou les normes de la réalité référentielle ou symbolique, au travers des trajectoires de reconstruction ou d'émancipation de leurs protagonistes. Une lecture depuis « *el orden de género* » de la NNA met au jour des évènements corpopolitiques qui viennent faire irruption dans les histoires (*la fabula* et l'Histoire) prise dans *la intemperie* des crises néolibérales et de la post-dictature et qui font écho au réel. À ce titre, remarquons que si notre



Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.
Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin

lecture s'est centrée sur les évolutions de « *el orden de género* », ces évolutions traduisent en même temps et infléchissent « *el orden social* » tout comme dans la révolution féministe qui s'attaque au néolibéralisme et au patriarcat qui font partie d'une même matrice.

Afin d'éprouver encore la porosité du monstre entre la fiction et le réel, nous avons mis la lecture à l'épreuve du monstre et avons proposé de déplacer les pratiques de lecture d'une expérience individuelle purement rationnelle et herméneutique à une expérience corporelle, somatique, qui fait participer, interpelle, transforme, les lecteur·rices jusque dans leur chair. Nous avons donc envisagé les romans comme des « tiers-espaces » révélateurs de points de vue et de points de sentir et donc transformateurs de subjectivités. En proposant trois types de lectures – une lecture disséminatrice basée sur le plaisir de la désorientation, une lecture somatique basée sur une pédagogie de la jouissance, une lecture rhizomique qui tisse une communauté – nous avons vu que la lecture peut s'envisager comme espace de transformation et canal par lequel le monstre saute dans le réel et dans le corps du lecteur générant une interface, un « corps entre-deux », qui vient tordre sa perception et le transformer dans un mouvement et un espace où il demeure toujours insaisissable car « entre ». Ce mouvement et cet espace configurent le chronotope du monstre qui vient déborder et disséminer les limites entre le texte et le corps, la fiction et le réel et donc la littérature et la vie, et manifestent sa dimension éminemment performative qui préside à une redistribution du sensible et du visible (Rancière) ayant lieu dans les subjectivités bouleversées par la révolution féministe.

En effet, en faisant irruption massivement dans la littérature comme dans la rue, à travers leurs corps, les femmes déplacent et reconfigurent le partage du visible générant une véritable révolution du voir et du « se » voir, du « se montrer » qui désarticule les imaginaires et les espaces communs. Nous avons lu les mutations féministes de la société contemporaine en dialogue ou dans un va-et-vient avec la lecture de notre corpus où les monstres féminins déplacent, désincorporent et reconfigurent l'articulation entre le corps des femmes, le corps social (la communauté, la nation) et l'écriture dans une dynamique de réappropriation, de déconstruction et d'émancipation d'où émergent de nouveaux sujets politiques qui reconfigurent à leur tour l'espace, l'histoire, le visible. C'est en ce sens que nous envisageons que la littérature actuelle, lue à travers l'opérativité du monstre qui déplace la pratique esthétique de la représentation à la présentation, de la reproduction à la production, « produit du présent » (pour prendre l'expression de Ludmer, 2007) par son action déstabilisante.

Cette lecture des romans de notre corpus a donc réaffirmé les liens entre le roman et la société dans le sens de la lecture générationnelle qu'Elsa Drucaroff proposait en 2011 pour

appréhender la Nueva Narrativa Argentina tout en incluant le passage du temps et proposant donc d'actualiser la délimitation « post-dictature » aux évènements du féminisme qui bouleversent les dix dernières années et alimentent une lecture depuis « *el orden de género* » de la production contemporaine. En effet, si les auteur·rices de la NNA sont les *hijxs* de la dictature (né·es dans les années 1970, dans la période sombre de la dictature militaire) et si ce qu'il y a de nouveau dans cette littérature ce sont justement les personnages de jeunes qui sont, d'une certaine manière les projections de la génération post-dictature – ces jeunes *hijxs* de la dictature ayant erré dans la vacuité et la crise de l'ère ménémiste, sacrifiés et en rupture avec leurs parents et la société –, nous nous demandons : qui sont les jeunes auteur·rices qui émergent en parallèle des auteur·rices de la NNA dans ou à partir de ces dix dernières années ? Et qui sont les jeunes représenté·es dans la narration de ces dix dernières années ? Car si certains personnages sont encore les jeunes sacrifié·es de la dictature et de la ruine néolibérale, nous avons aussi observé la présence de jeunes tourné·es vers le futur, traversé·es par le désir et qui choisissent ou transforment leur propre condition d'orphelin·es en voie d'émancipation. Qui sont ces nouveaux personnages de jeunes femmes ? Nous nous demandons si, dix années après la publication du livre de Drucaroff sur la NNA, un saut à une nouvelle génération n'est pas en train de se produire et s'il ne s'agit pas de celle des *hijxs* de los *hijxs*, autrement dit, celle des *pibes* de la révolution féministe, celle qui vient après la génération post-dictature et s'inscrit dans les métamorphoses de l'ultra-contemporain depuis lesquelles, désormais, elle écrit : celle pour qui le critère de genre est dépassé, qui expérimente des textualités, des corporalités, des relations et des affectivités via des subjectivités renouvelées par la redistribution du sensible et du visible effectuée par la génération antérieure et via les nouvelles possibilités des nouvelles technologies et des nouveaux réseaux sociaux. En effet, dans notre itinéraire de lecture de la NNA des dix dernières années, nous avons observé de nombreuses métamorphoses mais nous nous rendons compte qu'internet et les nouvelles technologies de l'information et de la communication sont presque absents de notre corpus que ce soit en thématique ou en support de publication : mise à part dans *Chicos que vuelven* où l'on recherche des traces de Vanadis sur les réseaux sociaux ou dans quelques autres nouvelles de Mariana Enríquez, l'importance du téléphone portable chez Ariana Harwicz qui est l'objet qui matérialise l'attente insupportable, la présence importante des journalistes et de la télévision dans *La virgen cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara. Pourtant elles comptent bien dans les mutations du panorama littéraire et de l'autoreprésentation des autrices car elles constituent de nouveaux espaces d'énonciation à investir. En effet, les autrices de notre corpus investissent les réseaux sociaux, créent des

blogs, communiquent et partagent des informations au sujet de leurs œuvres, de leurs activités littéraires ou de celles de leurs ami·es ou collègues. À ce sujet, Samanta Schweblin a récemment publié un nouveau roman, *Kentuckis* (Random House, 2018) où les dénommés « *kentuckis* » sont les petits animaux en peluche adoptés par les personnages au travers desquels, par l'intermédiaire de caméras, des usagers anonymes les espionnent. C'est peut-être là un roman charnière avec la génération d'écrivain·es (2.0) né·es et ayant grandi dans les années 1990, pendant les années ménémistes, ayant été adolescent·es dans le passage aux années 2000, dans la période des politiques de la mémoire, de la culture de l'*escrache* et ayant commencé à écrire et publier à partir de la crise macriste qui est aussi le moment de l'intense convulsion sociale du féminisme. Cette génération des enfants des *hijxs* de la dictature a grandi avec les réseaux sociaux qui ne sont plus une thématique traitée avec la distance de celui ou de celle qui a connu le courrier et la vie sans internet ni téléphone portable, mais un canal incorporé de constitution des subjectivités, des relations et des affectivités mais aussi de créations et de circulation des créations. Dans un contexte où nous observons une « insurrection de la chair » nous voyons là pointer une contradiction dans la simultanéité paradoxale entre l'affirmation des corporalités et de la matérialité de leurs métamorphoses et la virtualité des nouvelles (re)présentation de soi et des nouvelles affectivités via les réseaux sociaux. Mais ce qui nous semble une contradiction n'est-elle pas encore une nouvelle configuration hybride – une nouvelle révolution du voir et du (se) montrer – qui s'élabore dans le contemporain et réinvente, repousse, les limites des corps individuels et collectifs ? Si notre travail a porté sur l'étude principale des transcorporalités dans la littérature de l'extrême-contemporain, il faudrait donc étudier comment ces transcorporalités peuvent dialoguer, se réinventer via la transmédialité qui configure de nouvelles spatialités au-delà de la délimitation classique entre le réel et le virtuel, nous poussant encore à réajuster et à repenser nos catégories et nos méthodes de lecture.

La littérature des dix dernières années annonce-t-elle déjà celle d'une nouvelle génération ou bien une nouvelle génération est-elle en train de se constituer en parallèle de la NNA dans ces dix dernières années et via d'autres circuits de circulation ? Si *les pibes* inventent une nouvelle langue dans la rue et à travers les réseaux sociaux, une langue inclusive qui reconfigure les représentations de soi, de l'autre et des relations au-delà de l'hétéronormativité, cette langue est-elle amenée à faire irruption dans la littérature ? *Les pibes* écrivent-elles/ils ? Comment écrivent-ils/elles ? Où sont-ils/elles publié·es et comment circulent leurs textes ? La question de l'appropriable, l'inappropriable, l'a-générique envisagée dans notre corpus à propos des corporalités textuelles des romans et des



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

corporalités physiques des personnages semble se matérialiser dans les supports mêmes de la littérature qui vient ou qui circulent déjà dans les seuils. La génération littéraire à venir descendrait-elle des monstres tels que la NNA et la pensée ultra-contemporaine les resignifient de façon positive ? Si notre travail a montré comment le monstre est devenu un objet d'étude et un « savoir positif » (Giorgi, 2009) dans le monde académique et l'objet d'une réappropriation et d'une revendication dans le féminisme (« *reivindico mi derecho a ser un monstruo y que lo otro sea lo normal* », Susy Shock), que deviendrait le monstre dans une littérature à venir ? Une norme ? En voulant rendre compte de sa vitalité et de son pouvoir de transformation en acte, ne nous trouvons-nous pas justement dans une impasse où faire l'autopsie du monstre le tiendrait pour mort ou pire, le tuerait ? Gageons, aux côtés de César Aira, sur l'insuffisante clairvoyance et vitesse de pensée du discours académique qui est toujours à côté ou en retard de ce qui vient et qui sauve le monstre du coup de grâce de son bistouri universitaire. Car comme dit César Aira, « *la explicación nunca avanza lo suficiente para dar cuenta del Monstruo, que corre adelante…* » (Aira, 1993 : 63)[1025]. Et constatons, heureuse de cela, que les monstres transféminins, comme la communauté nomade de Mewlen dans *Las aventuras de la China Iron*, « *migra[n] para no estar nunca en el lugar en el que esperan que estemos* » (*Las aventuras de la China Iron*, p. 185).

[1025] AIRA César, « Artl », vol. 7, *Paradoxa,* 1993, p. 55-71, p. 63.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

# BIBLIOGRAPHIE

## Bibliographie littéraire

### 1) Corpus primaire


CABEZÓN CÁMARA Gabriela, *La Virgen Cabeza*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.
CABEZÓN CÁMARA Gabriela, *Le viste la cara a Dios,* Sigueleyendo.es, 2011, Buenos Aires, La isla de la luna, 2012.
CABEZÓN CÁMARA Gabriela, *Romance de la negra rubia*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014.
CABEZÓN CÁMARA Gabriela, *Las aventuras de la China Iron*, Random House, 2017.
ENRÍQUEZ Mariana, *Chicos que vuelven*, Eduvim, 2010.
GARCÍA LAO Fernanda, *Muerta de hambre*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2005 [Emecé, 2016].
GARCÍA LAO Fernanda, *La perfecta otra cosa*, Buenos Aires, El cuenco de Plata, 2007.
GARCÍA LAO Fernanda, *La piel dura*, Buenos Aires, El cuenco de Plata, 2011.
GARCÍA LAO Fernanda, *Vagabundas*, Buenos Aires, El ateneo, 2011.
GARCÍA LAO Fernanda, *Fuera de la jaula*, Buenos Aires, Emecé, 2014.
GARCÍA LAO Fernanda, *Amor invertido*, Buenos Aires, Seix Barral, 2015 [avec Guillermo Saccomano].
GARCÍA LAO Fernanda, *Nación vacuna*, Buenos Aires, Emecé, 2017.
HARWICZ Ariana, *Matate amor*, Buenos Aires, Paradiso, 2012, Espagne, Lengua de trapo, 2012, Buenos Aires, Mardulce, 2017.
HARWICZ Ariana, *La débil mental*, Buenos Aires, Mardulce, 2014.
HARWICZ Ariana, *Precoz*, Buenos Aires, Mardulce, 2015.
SCHWEBLIN Samanta, *Distancia de rescate*, Buenos Aires, Random House, 2014.


### 2) Autres œuvres et écrits des autrices du corpus

*Loin d'être exhaustive, cette bibliographie secondaire ne mentionne que les titres que nous avons consultés et cités au cours de notre travail.*

<u>Gabriela Cabezón Cámara</u>

**Roman graphique**


CABEZÓN CÁMARA Gabriela, ECHEVERRÍA Iñaki, *Beya (Le viste la cara a Dios)*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.


**Nouvelle**


CABEZÓN CÁMARA Gabriela, « La guacha redonda », *in* Lojo María Rosa, *Las dueñas de la pelota* (antol.), Buenos Aires, El Ateneo, 2014.

**Article**
CABEZÓN CÁMARA Gabriela, « Basura », Universidad Nacional de San Martin, *revista Anfibia*, 2017.

Mariana Enríquez

**Nouvelles**
ENRÍQUEZ Mariana, *Los peligros de fumar en la cama*, Buenos Aires, Emecé, 2009, Anagrama, 2017.
ENRÍQUEZ Mariana, *Las cosas que perdimos en el fuego*, Barcelone, Anagrama, 2016.

**Chroniques**
ENRÍQUEZ Mariana, *Alguien camina sobre tu tumba, Mis viajes a cementerios*, Buenos Aires, Galerna, 2013.

**Essai**
ENRÍQUEZ Mariana, *La hermana menor: Un retrato de Silvina Ocampo*, Santiago de Chile, Ediciones UDP, 2014.

Fernanda García Lao

**Nouvelles**
GARCÍA LAO Fernanda, *Cómo usar un cuchillo*, Buenos Aires, Entropía, 2013.

**Poésie**
GARCÍA LAO Fernanda, *Carnívora*, La Plata, Edulp, 2016.
GARCÍA LAO Fernanda, *Dolorosa*, La Plata, Edulp, 2017.
GARCÍA LAO Fernanda, « Vos abriste las piernas », sur-titré « Poema despenalizador », (lu pendant le *Martes verde*, performance de rue de NP Literatura y NP Visuales aux alentours du *Congreso*, pour la légalisation de l'avortement, Buenos Aires, 2018).
GARCÍA LAO Fernanda, « La virgen de las agujas », *Dolorosa* et *Somos Centelleantes*, #ArtistasPorElAbortoLegal, 2018.

**Articles - conférences**
GARCÍA LAO Fernanda, « La Nueva Narrativa Argentina, el carácter móvil de la memoria, internet o la máquina de editar en vivo, los anti géneros, lo porno y lo prohibido », conférence lue pendant le 22 Foro del Fomento del libro y de la Lectura, à Resistencia, Chaco, 2017.
GARCÍA LAO Fernanda, « Machismo y literatura », *in Review*, 2018.
GARCÍA LAO Fernanda, « Contra la mirada tuerta », [http://fernandagarcialao.blogspot.com/2019/05/contra-la-mirada-tuerta.html]

Ariana Harwicz

**Nouvelles**

HARWICZ Ariana, « Un cerdo », Rennes, La Liebre Dorada, 2019.
HARWICZ Ariana, « En retirada », revue en ligne *La tribu*, 2017.

Samanta Schweblin

**Nouvelles**
SCHWEBLIN Samanta, *Pájaros en la boca*, Buenos Aires, Random House, 2009.
SCHWEBLIN Samanta, *Siete casas vacías*, Buenos Aires, Editorial Páginas de espuma, 2015.

### 3) Corpus secondaire

*Nous ne mentionnons ici que les œuvres d'autres autrices de la NNA consultées ou citées dans notre étude.*

ALMADA Selva, *Chicas muertas*, Buenos Aires, Random House, 2014.
BAZTERRICA Agustina, *Cadáver exquisito*, Buenos Aires, Alfaguara, 2018.
COBELO Carolina, *La insurgencia cochina*, Buenos Aires, Editorial Brandon, 2018.
DILLON Marta, *Aparecida*, Buenos Aires, Cúspide, 2015.
DILLON Marta, *Vivir con virus. Relatos de la vida cotidiana*, La Plata, EDULP, 2016.
GORANSKY Tatiana, *Lulúpe María T*, Buenos Aires, Ediciones Simurg, 2005.
GORANSKY Tatiana, *Don del agua*, Buenos Aires, Gárgola, 2010.
GORANSKY Tatiana, *¿Quién mató a la cantante de jazz?*, Buenos Aires, Letra sudaca, 2008.
KRIMER María Inés, *La inauguración*, Buenos Aires, El Ateneo, 2011.
LIFFSHITZ Gabriela, *Recursos humanos*, 2000.
LIFFSHITZ Gabriela, *Efectos colaterales*, 2003.
LÓPEZ PEIRÓ Belén, *Por qué volvías cada verano*, Buenos Aires, Madreselva, 2018.
MOLLOY Sylvia, *Desarticulaciones*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.
PAGÉS Bernarda, *La fauna divina*, Buenos Aires, Interzona, 2014.
PAULA Romina, *Agosto*, Buenos Aires, Entropía, 2009.
PÍA LÓPEZ María, *Miss Once*, Buenos Aires, Paradiso, 2015.
PUENZO Lucía, *El niño pez*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004
PUENZO Lucía, *La maldición de Jacinta Pichimahuida*, Interzona, Buenos Aires, 2007.
PUENZO Lucía,*Wakolda*, Buenos Aires, Emecé, 2011.
RODRÍGUEZNatalia, *La vi mutar*, Buenos Aires, Wu Wei, 2013.
SHOCK Susy, *Poemario Trans Pirado*, Buenos Aires, Nuevos tiempos, 2011 (1re éd. : 2008).
SOSA VILLADA Camila, *Las malas*, Buenos Aires, Tusquets, 2019.

### 4) Littérature argentine (textes d'appui)

*Nous mentionnons dans cette section les auteur·rices et les textes de la littérature argentine (des fondations à la NNA) que nous avons étudié ou cité dans ce travail.*

AIRA César, *Ema la cautiva*, Buenos Aires, Editorial Belgrano, 1981.
AIRA César, *La prueba*, Buenos Aires, Grupo ed. Latinoamericano, 1992.

BORGES Jorge Luis, *Ficciones*, Buenos Aires, Sur, 1944.
BORGES Jorge Luis, *El Aleph*, Buenos Aires, Losada, 1949.
BORGES Jorge Luis, « Emma Zunz », 1954.
BORGES Jorge Luis, *Manual de zoología fantástica*, México, Fondo de cultura económica, 1957.
BRIZUELA Leopoldo, *El placer de la cautiva*, Buenos Aires, Temas, 2000.
BUSTOS DOMECQ, « La fiesta del monstruo », *Nuevos cuentos de Bustos H.Domecq*, Buenos Aires, Librería de la ciudad, 1977.
CAMBACERES Eugenio, *En la sangre*, 1887.
COPI, *Eva Perón*, Paris, Christian Bourgois, 1969.
CORTÁZAR Julio, « Las puertas del cielo », *Bestiario*, Buenos Aires, Sudamericana, 1951.
CUCURTO Washington, *Néstor vive*, Buenos Aires, Eloisa Cartonera,
ECHEVERRÍA Esteban, « La cautiva » (1837), *El matadero*, (1838-1840), Buenos Aires, Penguin Clásicos, 2018.
ELOY MARTÍNEZ Tomás, *Santa Evita*, Barcelona, Seix Barral, 1995.
GORODISCHER Angélica, *Mala noche y parir hembra*, Buenos Aires, La Campana, 1983.
GORODISCHER Angélica, *Kalpa Imperial*, Buenos Aires, Minotauro, 1984.
GORODISCHER Angélica, *Fábula de la virgen y el bombero*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1993.
GORODISCHER Angélica, *Prodigios*, Barcelona, Lumen, 1994.
GORODISCHER Angélica, *Las nenas*, Buenos Aires, Emecé. 2016.
GORRITI Juana Manuela, *Sueños y Realidades* (1895), Buenos Aires, Eudeba, 2019.
GUERRA Rosa, *Lucía Miranda*, 1860 (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes).
HERNÁNDEZ José, *Martín Fierro* (1872), Buenos Aires: Penguin Clásicos, 2018.
HOLMBERG Eduardo Ladislao, « La bolsa de huesos » (1896), in PAGÉS LARRAYA Antonio (ed.), *Cuentos fantásticos*, Buenos Aires, Edicial, 1994.
LAMBORGHINI Osvaldo, *El fiord*, Buenos Aires, Chinatown, 1969.
LANGE Norah, *45 días y 33 marineros* (1933), Buenos Aires, Interzona, 2018.
MAIRAL Pedro, *El año del desierto*, Buenos Aires, Interzona, 2005.
MANSILLA Eduarda, *Lucía Miranda* (1860), LOJO María Rosa (ed.), Madrid, Iberoamericana, 2007.
MANSILLA Lucio V., *Una excursión a los indios ranqueles*, Buenos Aires, Impresiones de Belgrano, 1870.
MÁRMOL José, *Amalia*, (1851-1855).
MORENO María, *A tontas y a locas*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.
OCAMPO Silvina, *La furia y otros cuentos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996 (1e ed. 1982).
OCAMPO Silvina, *Cuentos completos*, Buenos Aires, Emecé, 1999.
OCAMPO Victoria, *Testimonios*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
PERLONGHER NÉSTOR, *Alambres*, Buenos Aires, Último reino, 1987.
PIZARNIK Alejandra, *Obras completas*, Buenos Aires, Corregidor, 1993.
PERLONGHER Néstor, *Prosa Plebeya. Ensayos 1980-1992*, Buenos Aires, Colihue, 1996.
PERLONGHER Néstor, « Evita vive », 1975.
PONCE Néstor, *Una vaca ya pronto serás*, Siglo XXI Editores, México, 2006.
PONCE Néstor, *Azote*, Editorial Terracota, 2008.

PUIG Manuel, *Boquitas pintadas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969.
PUIG Manuel, *El beso de la mujer araña*, México, Seix Barral, 1976.
SACCOMANO Guillermo, *La lengua del malón*, Buenos Aires, Planeta, 2003.
SARMIENTODomingo, *Facundo. Civilización y barbarie en las pampas argentinas*, 1845.
STORNI Alfonsina, *La inquietud del rosal* (1917)
STORNI Alfonsina, *Mascarilla y trébol* (1938).
STORNI Alfonsina, *Poesías completas*, Buenos Aires, SELA, 1996.
WALSH Roberto, « Esa mujer », in *Los oficios terrestres*, Buenos Aires, Jorge Álvarez Editor, 1965, p. 11-23.

## Bibliographie critique

### 1) Sur les autrices du corpus

Sur l'œuvre de Fernanda García Lao

AUDRAN Marie, « Trasplantes subversivos en La Piel dura de Fernanda García Lao y Romance de la negra rubia de Gabriela Cabezón Cámara », *Mostri nella cultura ispanica dei secoli XIX, XX, XXI*, Qatat, Palermo, 2015.
AUDRAN Marie, « Transitando entre Mondongo, Mataderos, Cautivas y Pibas verdes », Workshop, « TransLiteraturas argentinas », texte lu lors de la journée TransLiteraturas à l'Université Nationale de La Plata, 2018.
AUDRAN Marie, « Généalogie nomade des corp[u]s argentins chez trois auteures de la Nueva Narrativa Argentina », *in* ORTIS DOMÍNGUEZ Efrén, TAUZIN-CASTELLANO Isabelle (coord.), *Viajes, exilos y migraciones : reresentaciones en la literatura latinoamericana del siglo XXI* Veracruz, Universidad Veracruzana, 2019.
AUDRAN Marie, BIANCHI Paula Daniela, « Mataderos de muje/res en la literatura argentina contemporánea », communication lue dans le cadre du 1r *Encuentro sobre Arte y Pensamiento sobre animalidad,* Centro Cultural de la Cooperación Floreal, Gorini, 2019.
ALEMÁN Araceli, « El cuerpo abarcativo en *Muerta de hambre*, de Fernanda García Lao », *Gramma*, n° 5, 2018.
BIDEGAIN Claudio Marcelo, « El amor invertido de los monstruos de género. Biopolítica y deseo en la literatura y la filosofía actuales » (pas d'autres informations).
DEBLOCK Coline, *Étude des liens entre féminisme et animalisme dans la littérature argentine contemporaine*, Mémoire de Master LLCE, La Sorbonne, 2019.
NÉSPOLO Jimena, « Golosina caníbal 2.0: Antropofagía, transculturación, migraciones y banquetes en la literatura argentina reciente », *Rassegna iberistica*, n° 109, 2018, p. 81-91.

Sur l'œuvre d'Ariana Harwicz

AUDRAN Marie, « Matate amor de Ariana Harwicz, la escritura como cuchillo », *Locas, escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas: XII Congreso Internacional del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras (2015),* Alciber, 2015, p. 88-102.

AUDRAN Marie, « Provocar una escritura hija de otra cosa. Conversación con Ariana Harwicz » (17/04/2015 en París), *Revista Amerika. Mémoires, identités, territoires*, n° 12, 2015.
AUDRAN Marie, « Deux rites de passage dans la Nueva Narrativa Argentina: *Romance de la negra rubia* de Gabriela Cabezón Cámara et *Matate amor* de Ariana Harwicz », *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, n° 14, 2016.
AUDRAN Marie, « Ariana Harwicz : du corps fou au corps de l'œuvre », *in* MÉKOUAR-HERTZBERG Nadia et URDICIAN Stéphanie (eds.), *Histoires de folles. Raison et déraison – Liaisons et déliaisons*, Editions Orbis Tertius, 2019.
HÉROUX Natalia, *Translating Hysteria: Women and Madness in the English Translation of Ariana Harwicz's La débil mental*, Thèse de doctorat, Université d'Ottawa/University of Ottawa, 2018.
OJEDA Mónica, « Ariana Harwicz o la escritura caníbal », *Quimera: Revista de literatura*, n° 407, 2017, p. 38-40.
PADILLA Gabriela Ponce, « Matate, Débil, Precoz: derivas del lenguaje en la trilogía de Ariana Harwicz », *Kipus: revista andina de letras y estudios culturales*, n° 44, 2018, p. 49-64.
STEDILE LUNA Verónica, « La venganza de Emma Bovary. Lengua y paisaje en Matate, amor de Ariana Harwicz. Sobre Ariana Harwicz. Matate, amor » Buenos Aires, Mardulce, 2017.

Sur l'œuvre de Gabriela Cabezón Cámara

AUDRAN Marie, « Trasplantes subversivos en La Piel dura de Fernanda García Lao y Romance de la negra rubia de Gabriela Cabezón Cámara », *Mostri nella cultura ispanica dei secoli XIX, XX, XXI*, Qatat, Palermo, 2015.
AUDRAN Marie, « Resistencias corpopolíticas en Argentina: monstruos femeninos levantándose contra la desaparición », *REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS*, n° 17, vol. 32017, p. 76-96.
AUDRAN Marie, « Transitando entre Mondongo, Mataderos, Cautivas y Pibas verdes », Workshop « TransLiteraturas argentinas » texte lu lors de la journée TransLiteraturas à l'Université Nationale de La Plata, 2018.
AUDRAN Marie, « Généalogie nomade des corp[u]s argentins chez trois auteures de la Nueva Narrativa Argentina », *in* ORTIS DOMÍNGUEZ Efrén, TAUZIN-CASTELLANO Isabelle (coord.), *Viajes, exilos y migraciones : reresentaciones en la literatura latinoamericana del siglo XXI* Veracruz, Universidad Veracruzana, 2019.
AUDRAN Marie, BIANCHI Paula Daniela, « Mataderos de muje/res en la literatura argentina contemporánea », Communication lue dans le cadre du *1r Encuentro sobre Arte y Pensamiento sobre animalidad*, Centro Cultural de la Cooperación Floreal, Gorini, 2019.
BIANCHI Paula Daniela, « Matar en legítima defensa: Le viste la cara a Dios de Gabriela Cabezón Cámara », *Letras Femeninas. A Journal of Women and Gender Studies in Hispanic Literatures and Cultures*, vol. 42, n° 2, 2016, p. 74-91.
BIANCHI Paula Daniela, « Baldíos: ellas son desechables Lispector, Peri Rossi, Cabezón Cámara », *Revista Língua&Literatura*, vol. 20, n° 36, 2018, p. 214-233.
CORTÉS-ROCCA Paola, « Variaciones villeras: nuevas demarcaciones políticas », *Revista Hispánica Moderna*, vol. 64, n° 1, 2011, p. 39-48.

DOMÍNGUEZ Nora, « Capturas. A propósito de Beya, de Gabriela Cabezón Cámara », *Escritores del mundo*, 2013 [http://www.escritoresdelmundo.com/2013/06/capturas-por-nora-dominguez.html].
DOMÍNGUEZ Nora, « Movimientos ficcionales y no ficcionales de la violencia. Crímenes de mujeres », *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, vol. 23, n° 1, 2013, p. 137-147.
DOMÍNGUEZ Nora, « Conversaciones y reenvíos con Gabriela Cabezón Cámara », *Cuadernos LIRICO, Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, n° 10, 2014.
FERNÁNDEZ Nancy, « Violencia, política y escritura. Gabriela Cabezón Cámara », *Mora*, n° 24, 2018, p. 111-120.
GIRALDA Carolina y SÁNCHEZ Silvina, « Terrorismo textual. Disquisiciones sobre la poética de Gabriela Cabezón Cámara, a partir de Barthes », *in* Rodrigo Montenegro (comp.), *Teoría Literaria y Práctica Crítica. Tradiciones, tensiones y nuevos itinerarios*, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2018.
GRANÁ Leonardo, « Le viste la cara a dios, de Gabriela Cabezón Cámara, con y contra el canon una vuelta por la literatura decimonónica », Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019, Edición digital a partir de *Nuevas Lecturas sobre marginalidad, canon y poder en el discurso literario*, Buenos Aires, Ediciones Universidad del Salvador, 2015, p. 177-201.
MONTES Alicia, « Genealogía del sacrificio: cuerpo y memoria en Romance de la negra rubia de Gabriela Cabezón Cámara », *Debate feminista*, n° 56, 2018, p. 26-42.
PONZE Adrián Alberto, « La virgen Cabeza: las voces de la villa y de las diversidades sexuales », 2017.
REGAZZONI Susanna, « Un estallido multicolor. El desierto argentino de Gabriela Cabezón Cámara », *Oltreoceano*, n° 15, 2019, p. 205-216.
ROTGER Patricia, « Monstruos: invención y política », *Estudios: Centro de Estudios Avanzados*, n° 34, 2015, p. 259-271.
RODRÍGUEZ Fermín, « Cuerpo y capitalismo: el trabajo de la violencia y el miedo », *Estrategias-Psicoanálisis y salud* mental, n° 4, 2016, p. 43-46.
ROSIER Marie, « Formas nómadas y escritura alternativa en La Virgen Cabeza de Gabriela Cabezón Cámara », 2018, [url :hal.univ-lyon2.fr].
ROSIER Marie, « Jouissance et violence dans La Virgen Cabeza de Gabriela Cabezón Cámara », 2017, [url : hal.univ-lyon2.fr].
RUIZ Carolina, « Cuerpos y literatura disidente. La Virgen Cabeza, de Gabriela Cabezón Cámara », *Badebec*, 2017, vol. 6, n° 12.
SÁNCHEZ Silvina, « Devenir monstruo. Sobre *Romance de la negra rubia* de Gabriela Cabezón Cámara », *in* DOMÍNGUEZ Nora, CABALLERO DEL SASTRE Elisabeth, MARTIN Ana Laura, PITA Valeria, RODRÍGUEZ CIDRE Elsa, ROSA María Laura, SCHNIEBS Alicia, SUÁREZ Marcela (comp.), *Figuras y saberes de lo monstruoso*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Colección Saberes, 2016, p. 149-161.
SÁNCHEZ Silvina, « Flores de fuego. Mujeres-monstruo en la narrativa de Gabriela Cabezón Cámara y Mariana Enríquez », *Actas de las Primeras I Jornadas Internacionales: Cuerpo y violencia en la literatura y las artes visuales contemporáneas*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2017.

SAXE Facundo, « Dictaduras, narrativa y sexualidad disidente: un enfoque comparatístico de la literatura de la memoria queer », *Cuadernos del Sur Letras*, 2012, n° 42, p. 265-276.

Sur l'œuvre de Mariana Enríquez

ALONSO-COLLADA Inés Ordiz, « De brujas, mujeres libres y otras transgresiones: el gótico en "Las cosas que perdimos en el fuego" de Mariana Enríquez », *Realidades fracturadas: estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Visor Libros, 2019, p. 263-286.

AUDRAN Marie, « Resistencias corpopolíticas en Argentina: monstruos femeninos levantándose contra la desaparición », *REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS*, vol. 3, n° 17, 2017, p. 76-96.

AUDRAN Marie, « Un nouveau langage à 40 ans du coup d'état: l'esthétique de la hantise de Mariana Enríquez », Colloque International « Coup d'état en Argentine (1976) et guerre des Malouines (1982): langages de la mémoire, traumatismes et tournants de l'Histoire » à l'Université Rennes 2, 2015.

BIANCHI Paula Daniela, « Dermis, huellas de una herida que cincela los huesos. Enríquez, Stigger y Nettel », *Revista Revell*. vol. 3, nº 20, 2018. p. 163-187.

DURÁN María Angélica, « Escrituras disidentes », *REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS*, 2018, vol. 3, n° 20, p. 07-21.

DURÁN María-Angélica, « Fantasmas: el eterno retorno. Lo fantástico y lo político en algunos relatos de Mariana Enríquez », *REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS*, vol. 3, n° 20, 2018, p. 261-278.

FONTES Izabel, « O horror vem de dentro: o abjeto e o corpo político em três contos de Mariana Enríquez », *REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS*, vol. 3, n° 20, 2018, p. 244-260.

GASPARINI Sandra, « Casas y memoria: derivas del espacio y el miedo en la narrativa argentina contemporánea », *ponencia presentada para las «XXVI Jornadas de Investigación del ILH-2014»,* Buenos Aires, vol. 11, 2014.

GASPARINI Sandra, « Zombis, fantasmas y la representación de la violencia en la narrativa argentina reciente », *ponencia presentada para las «XXVII Jornadas de Investigación del ILH-2015»,* Buenos Aires, vol. 9, 2015.

GOICOCHEA Adriana, « Derivaciones del modo gótico en la narrativa argentina. Las generaciones de postdictadura », *Anuario Pilquen. Sección Divulgación Científica*, vol. 1, n° 1, 2018, p. 1-9.

GOICOCHEA Adriana, « Las huellas de una generación y el modo gótico en la obra de Mariana Enríquez », *Revista Lindes–Estudios sociales del arte y de la cultura,* Buenos Aires, 2018.

LEANDRO-HERNÁNDEZ Lucia, « Write reality through fiction: the role of the ghost and memory in «cuando hablábamos con los muertos, by Mariana Enríquez », *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, vol. 6, n° 2, 2018, p. 145-164.

MANDOLESSI Silvana, « Historias (de) fantasmas: Narrativas espectrales en la postdictadura argentina », *in Lecture presented at the 4th International Seminar on Policies of Memory, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti,* Buenos Aires, 2012.

RAMELLA Juana, « El reencantamiento terrorífico del cuento argentino: Mariana Enríquez/The horrifying reenchantment of Argentinian short stories: Mariana Enríquez », *Boletín GEC*, n° 23, 2019, p. 122-138.
RODRÍGUEZ DE LA VEGA Vanessa, « Desafiando al patriarcado a través del fuego: el empoderamiento de las mujeres en Las cosas que perdimos en el fuego de Mariana Enríquez », *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, vol. 8, n° 1, 2018.
SÁNCHEZ Silvina, « Flores de fuego. Mujeres-monstruo en la narrativa de Gabriela Cabezón Cámara y Mariana Enríquez », *Actas de las Primeras Jornadas Internacionales: Cuerpo y violencia en la literatura y las artes visuales contemporáneas*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2017, [http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/cuerpoyviolencia/2017/paper/viewFile/863/198].

Sur l'oeuvre de Samanta Schweblin

AUDRAN Marie, « Contaminados y escritura contaminada: Distancia de rescate de Samanta Schweblin », *in* MATEO del Pino Ángeles (dir.), *Cuerpos abyectos,* Leiden, Almenara Press, 2019.
BÁDER Petra, « Madness, ellipsis and distortion of the reality : birds in the mouth by samanta schweblin », *verbum*, vol. 15, n° 1-2, 2014, p. 191-+.
GONZALEZ Dinamarca, RODRIGO Ignacio, « Monstrous children in the orphanage of juan antonio bayona and distance to rescue of samanta scweblin », *brumal-research journal on the fantastic*, vol. 3, n° 2, 2015, p. 89-106.
BÁDER Petra. « Locura, elipsis y tergiversación de la realidad: Pájaros en la boca de Samanta Schweblin », *Verbum. Analecta Neolatina*, n° 15, 2014, p. 191-197.
SIERRA Marta, « Spectral Spaces: Haunting in the Latin American City », *Urban Spaces in Contemporary Latin American Literature*, Palgrave Macmillan, Cham, 2019, p. 47-65.
DINAMARCA Rodrigo González, « Los niños monstruosos en El Orfanato de Juan Antonio Bayona y Distancia de rescate de Samanta Schweblin », *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico/Brumal. Research Journal on the Fantastic*, vol. 3, n° 2, 2015, p. 89-106.
DE LEONE Lucía, « Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en "Distancia de rescate" de Samanta Schweblin », *452ºF: revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, n° 16, 2017, p 62-76.
GARCÍA Flavio, « Na estepe, de Samanta Schweblin: um exemplo de fantástico contemporâneo, na sequência do cânone consagrado por Cortázar », *Alea: Estudos Neolatinos*, vol. 18, n° 1, 2016, p. 65-80.
FORTTES-ZALAQUETT Catalina, « El horror de perder la vida nueva: gótico, maternidad y transgénicos en Distancia de rescate de Samanta Schweblin », *REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS*, vol. 3, n° 20, 2018, p. 147-162.
SIMONSEN Agnes, « En el límite entre lo real e irreal: Lo extraño y lo que no se dice en tres cuentos de Samanta Schweblin », 2014.

## 2) Sur la Nueva Narrativa Argentina

### Livres

DRUCAROFF Elsa, *Los prisioneros de la torre*, Buenos Aires, Emecé, 2011.
MONTELEONE Jorge (dir.), *Una literatura en aflicción*, Buenos Aires, Emecé, 2018, *Historia crítica de la literatura argentina*, JITRIK Noé (dir.).
SARLO Beatriz, *Ficciones argentinas, 33 ensayos,* Buenos Aires, Mardulce, 2012.
SARLO Beatriz, SAÍTTA Sylvia, *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2007.
SPERANZA Gabriela, *Fuera de campo: literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Anagrama, 2006.
TERRANOVA Juan, *La masa y la lengua. Artículos sobre Internet, literatura y redes sociales*. Buenos Aires, Ediciones CEC, 2011.
TERRANOVA Juan, *Los gauchos irónicos*. Buenos Aires, Milena Caserola, 2013.
TOMÁS Maximiliano,CASTILLO, Abelardo, *La joven guardia: nueva narrativa argentina*, Buenos Aires, Norma, 2006.

### Anthologies critiques

ABBATE Florencia, *Una terraza propia*, Buenos Aires, Estruendo Mudo, 2006.
DALMARONI Miguel, TORRES Victoria, *Golpes. Relatos y memorias de la dictadura*, Buenos Aires, Seix Barral, 2016.
DRUCAROFF Elsa, *Panorama interz*ona. *Narrativas emergentes de la argentina*, Buenos Aires, Interzona, 2012.
IGLESIAS Valeria (comp.), *Cuentos raros*, Buenos Aires, Outsider, 2012.
MONTELEONE Jorge, *La Argentina como narración*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las artes, 2011.
TERRANOVA Juan (comp.), *Buenos Aires/ Escala 1:1. Los barrios por sus escritores*, Buenos Aires, Entropía, 2011.
TOMÁS Maximiliano, ABBATE Florencia, *La joven guardia: nueva literatura argentina,* Buenos Aires, Verticales del bolsillo, 2005.

### Articles ou conférences

CABEZÓN CÁMARA Gabriela, TABAROVSKY Damián y VANOLI Hernán, « Tendencias en la literatura argentina de hoy. Mesa coordinada por Eugenia Zicavo y organizada por Fundación Typa », 2013, [http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/2013/28520].
CHIANI Miriam, SÁNCHEZ Silvina, « Chicas del setenta », in *Katatay*, Buenos Aires, n° 11/12, 2014, p. 45-52.
COHEN Marcelo, « Prosa de Estado y estados de la prosa », *Otra parte* 8, 2006, p. 1-8.

CONTRERAS Sandra, « Economías literarias en la ficción argentina del 2000 (Casas, Incardona, Cucurto, Llinás) », *Actas del II Congreso Internacional Cuestiones críticas*, Rosario, 2009, p. 1-20.
CONTRERAS, Sandra, « Cuestiones de valor, énfasis del debate », *Boletín del Centro de Estudios,* Rosario, 2010, p. 1-10.
DRUCAROFF Elsa, « Actas de las reuniones del ciclo Jóvenes a la intemperie. Los que escriben después de los años ochenta », *in Mímeo*, 2004.
DRUCAROFF Elsa, « Fantasmas en carne viva. Narrativa argentina joven », *in Boletín de Reseñas Bibliográficas*, *9/10 (Número aniversario dedicado a la narrativa latinoamericana actual)*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2007.
DRUCAROFF Elsa, « La nuestra es una mirada huérfana » (entrevista a Patricia Suárez, ganadora del Premio Clarín de Novela, 2003), Revista *Eñe*, *Clarín*, Buenos Aires, 2003.
GIORDANO Alberto (ed.), *Cuadernos del Seminario 1: Los límites de la literatura*, Rosario, Centro de Estudios de Literatura Argentina, 2010.
KOHAN Martín, « Más acá del bien y del mal. La novela hoy », *Punto de vista* 83, 2005, p. 7-12.
PRON Patricio, « La reinvención de lo nuevo: la literatura argentina después del 2001 », *Quimera*, n° 304, Barcelona, marzo del 2009.
SAÍTTA Sylvia, « Después de Borges: apuntes sobre la nueva literatura argentina », *Todavía*, septiembre de 2002, [http://www.revistatodavia.com.ar].
SAÍTTA Sylvia, « En torno al 2001 en la narrativa argentina », [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112014000100008&script=sci_arttext].
SARLO Beatriz, « Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia », *Punto de vista*, n° 86, Buenos Aires, décembre 2006, p. 1-7.
SCHWEBLIN Samanta, COELHO Oliverio, TERRANOVA Juan y TOLEDO Pablo, « La nueva narrativa argentina a través de sus protagonistas », Panel en la Feria del libro coordinado por Silvina Friera, 2008, [http://hablandodelasunto.com.ar/?p=475].
TABAROVSKY Damián, *Literatura de izquierda*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2001.
TOMÁS Maximiliano, « Notas sobre nueva narrativa argentina » *Perfil,* 15/07/2007*,* [http://www.perfil.com/columnistas/Notas-sobre-nueva-narrativa-argentina-20070715-0006.html].
TOMÁS Maximiliano, « Algunos nuevos escritores argentinos que usted no conoce (y debería conocer) », *La Nación*, 25 de octubre de 2012, [http://www.lanacion.com.ar/1520295-algunos-nuevos-escritores-argentinos-que-usted-no-conoce-y-deberia-conocer].

### 3) Sur la littérature argentine

*Nous ne mentionnons ici que les textes consultés pour ou cités dans notre étude.*

#### Livres

ALONSO CRIADO Emilio, *Compendio de la literatura argentina*, 1908.
CONTRERAS Sandra, *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002.

DRUCAROFF Elsa (ed. comp.), *La narración gana la partida*, Buenos Aires, Emecé, JITRIK Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, 2000.
GAMERRO Carlos, *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*, Buenos Aires, Norma, 2006.
IGLESIA Cristina, EL JABER Loreley, *Una patria literaria*, Buenos Aires, Emecé, vol 1, JITRIK Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, 2014.
LUDMER Josefina, *Cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil, 1999.
LOJO María Rosa, *Introducción a la nueva edición de* Lucía Miranda*de Eduarda Mansilla*, en TECI Madrid, Iberoamericana, 2007.
MARTÍNEZ ESTRADA Ezequiel, *Para una revisión de las letras argentinas*, Buenos Aires, Losada, 1967.
MASIELLO Francine, *Mujeres entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura en la Argentina Moderna*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.
MOLINA Hebe Beatriz, *Cómo crecen los hongos. La novela argentina entre 1838 y 1872*, Buenos Aires, Teseo, 2011.
MONTELEONE Jorge, *La Argentina como narración,* Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2011.
RODRÍGUEZ Fermín, *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.
ROJAS Ricardo, *Historia de la Literatura Argentina* 1917-1922, Buenos Aires, Kraft Ediciones, 1957.
TORRES María Inés, *¿La nación tiene cara de mujer? Mujeres y nación en el imaginario letrado siglo XIX.* Montevideo, Arca, 1995.
VIÑAS David, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1964 (rééditions: 1971, 1982, 2005).
PRIETO Martín, *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2011.
VELLOSO Enrique García, *Historia de la literatura argentina*, A. Estrada y cía, 1914.

**Articles**

AIRA César, « Arlt », *Paradoxa*, n° 7, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.
AIRA César, « La nueva escritura », *jornada semanal* 12, 1998, p. 165-170.
AGUILAR Gonzalo, « David Viñas: la crítica literaria y el cierre del pasado histórico », *Prismas*, *14*(2), 2010, p. 157-162, p. 162.
DE DIEGO José Luis, « La novela de aprendizaje en Argentina », *Orbis Tertius,* 3 (8), La Plata, 1998, 3 (8).
LAREA Alejandra, « La mujer en el desierto. Esteban Echeverría y las lecturas nacionales del romanticismo francés », *Cuadernos de literatura*, n° 39, 2016, p. 149-164.
LAERA Alejandra, « Para una historia de la literatura argentina: orígenes, repeticiones, revanchas » *in Prismas*, 2010, vol. 14, n° 2, p. 163-167.
LEHMAN Katheryn, « Naturaleza y cuerpo femenino en dos narrativas argentinas de orgen nacional », *Revista Iberoamericana*, n° 206, 2004, p. 117-124.
MORENO María, « Una cartografía de la literatura. Cuerpo argentino », *Anfibia*, 2017.

MOYANO Marisa, « Literatura, Estado y Nación en el siglo XIX argentina: el poder instituyente del discurso y la configuración de los mitos fundacionales de la identidad », *in Les cahiers ALHIM*, n° 15, 2008, [http://alhim.revues.org/2892#ftn1].
ROTKER Susana, « Lucía Miranda: negación y violencia del origen », *Revista iberoamericana*, vol. LXIII, n° 179-179, enero-junio 1997, p. 115-127.
SEMILLA DURÁN Marían, « Variaciones y recurrencias: el eterno retorno del mito de la cautiva en la literatura argentina », *Réécritures I. Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine*, EZQUERRO Milagros et RAMOS IZQUIERDO Eduardo (dir.), ROGER Julien (ed.), n° 4, Université Paris-Sorbonne, 2010, [http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal4/sal4.htm].
TRICA-FLORES Silvina, « La configuración del "Otro" nacional. Monstruos e invasión en la literatura del Peronismo », *I Congreso de literatura comparada. Teoría de la literatura y diálogos interdisciplinarios*, San José, Costa Rica, 2014.
VILLANUEVA Graciela, SEMILLA DURÁN Marían, « El mito de la Cautiva: desplazamientos y proyecciones en la literatura contemporánea argentina », *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, n° 10, 2014.

**4) Sur le monstre (perspective littéraire et artistique)**

**Articles**

AUDRAN Marie, « Escritores, monstruo y supervivencia (César Aira, Daniel Guebel, Sergio Bizzio) », *Amerika* [En ligne], 11 | 2014, mis en ligne le 25 décembre 2014, consulté le 12 août 2019, [http://journals.openedition.org/amerika/5310 ; DOI : 10.4000/amerika.5310].
DIZ Tania, « Roberto Arlt, el sexo y los monstruos », *Mora*, n° 22, 2016, p. 25-44.
DURÁN María A, « Monstruos, mutantes y contra-gestación: Promesas naturales, de Oliverio Coelho », *Amerika,* n° 11, 2014.
LAERA Alejandra, « Sin 'Olor a Pueblo': la polémica sobre el naturalismo en la literatura argentina », *in Revista iberoamericana*, vol. 66, n° 190, 2000, p. 139-146.
PONCE Néstor, « Monstruos, atrofias y deseo en "Marat-Sade" de Florencia Abbate », *in Amerika*, n° 11, 2014.
PUNTE María José, « El retorno a los bosques encantados: infancia y monstruosidad en ficciones del sur », *Aisthesis*, 2013, n° 54, p. 287-301.
PUNTE María José, « De niñas y lobos, de cuando los monstruos no vivian precisamente en los bosques », communication lue pour les *IV Jornadas Monstruos y Monstruosidades*, UBA, Buenos Aires, octubre 2010.
ROTGER Patricia, « Monstruos: invención y política », *Estudios: Centro d Estudios Avanzados*, n° 34, 2015, p. 259-271.
SÁNCHEZ Silvina, « Devenir monstruo. Sobre *Romance de la negra rubia* de Gabriela Cabezón Cámara », *in* DOMÍNGUEZ Nora, CABALLERO DE DEL SASTRE Elisabeth, MARTIN Ana Laura, PITA Valeria, RODRÍGUEZ CIDRE Elsa, ROSA María Laura, SCHNIEBS Alicia y SUÁREZ Marcela (comp.), *Figuras y saberes de lo monstruoso*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Colección Saberes, 2016, p. 149-161.

SÁNCHEZ Silvina, « Flores de fuego. Mujeres-monstruo en la narrativa de Gabriela Cabezón Cámara y Mariana Enriquez », *Actas de las Primeras I Jornadas Internacionales: Cuerpo y violencia en la literatura y las artes visuales contemporáneas*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2017, [http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/cuerpoyviolencia/2017/paper/viewFile/863/198].
TORRANO Andrea, « La "máquina teratológica" en el *Facundo* de Sarmiento », *Amerika*, n° 11, 2014, consulté le 28 février 2017, [http://amerika.revues.org/5642; DOI : 10.4000/amerika.5642].
TRICA-FLORES Silvina, « La configuración del 'Otro' nacional. Monstruos e invasión en la literatura del Peronismo », communication lue lors du *I Congreso de literatura comparada, teoría de la literatura y diálogos interdisciplinarios*, San José, Costa Rica, 26-29/03/2014.
VILLANUEVA Graciela, « Los monstruos de César Aira », *Actas de las Primeras I Jornadas Internacionales: Cuerpo y violencia en la literatura y las artes visuales contemporáneas*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2017.
ZAPATA Mónica, « El pulular de los monstruos: de Silvina Ocampo a César Aira », *in Hispanística, XX*, n° 22, 2005, p. 25-48.

**Actes de colloques**

DOMÍNGUEZ Nora, CABALLERO DEL SASTRE Elisabeth, MARTIN Ana Laura, PITA Valeria, RODRÍGUEZ CIDRÉ Elsa, ROSA María Laura, SCHNIEBS Alicia y SUÁREZ Marcela (comp.), *Monstruos y Monstruosidades, Actas de las II jornadas de 2002*, Facultad de Letras y Filosofía de la Universidad de Buenos Aires, [http://genero.institutos.filo.uba.ar/webfm_send/3].
DOMÍNGUEZ Nora, CABALLERO DEL SASTRE Elisabeth, MARTIN Ana Laura, PITA Valeria, RODRÍGUEZ CIDRÉ Elsa, ROSA María Laura, SCHNIEBS Alicia y SUÁREZ Marcela (comp.), *Monstruos y Monstruosidades, Perspectivas disciplinarias II, Actas de las jornadas de 2006*, Facultad de Letras y Filosofía de la Universidad de Buenos Aires, 2007, [http://genero.institutos.filo.uba.ar/webfm_send/2].
DOMÍNGUEZ Nora, CABALLERO DEL SASTRE Elisabeth, MARTIN Ana Laura, PITA Valeria, RODRÍGUEZ CIDRÉ Elsa, ROSA María Laura, SCHNIEBS Alicia y SUÁREZ Marcela (comp.), *Monstruos y Monstruosidades, Perspectivas disciplinarias III, Actas de las jornadas de 2010*, Facultad de Letras y Filosofía de la Universidad de Buenos Aires, Editorial de Facultad de Filosofía y Letras, 2015, [http://genero.institutos.filo.uba.ar/webfm_send/6].
DOMÍNGUEZ Nora, (coord.), *Monstruos y Monstruosidades, Perspectivas disciplinarias IV, Actas de las jornadas de 2014*, Facultad de Letras y Filosofía de la Universidad de Buenos Aires, Editorial de Facultad de Filosofía y Letras, 2016, [http://genero.institutos.filo.uba.ar/sites/genero.institutos.filo.uba.ar/files/monstruos%20y%20monstruosidades-.pdf].

**5) Sur la représentation des femmes et du genre (littérature)**

**Livres**

DOMÍNGUEZ Nora, PERILLI Carmen, *Fábulas del género. Sexo y escritura en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998.
DOMÍNGUEZ Nora, *De dónde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.
GONZÁLEZ Patricia Elena, ORTEGA Eliana (ed.), *La sartén por el mango. Encuentrode escritoras latinoamericanas*, Puerto Rico, Ed. Huracán, 1984.
MASIELLO Francine, *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.
MORENO María, *Atontasyalocas*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.

**Articles**

AMÍCOLA JOSÉ, « Lecturas queer desde el cono sur », *in Lectures du genre*, n° 4, juillet 2008, [http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_4/La_Une_.html].
« Genre, canon et monstruosités » *in Lectures du genre*, n° 7, décembre 2010, [http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_7/La_Une_.html].
« Dissidences génériques et *gender* dans les Amériques », *in Lectures du genre*, n° 9, décembre 1012, [http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_9/La_Une_.html].
« Lecturas queer II », *in Lectures du genre*, n° 10, Août 2013, [http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_10/La_Une__.html].
BAREI Silvia, « Pensar la (H)istoria. Mujeres y escritura en la Argentina contemporánea », *in La Palabra y el Hombre*, Universidad Veracruzana n° 132, octubre-diciembre 2004, p. 133-147, p. 145.
BIANCHI Paula Daniela, « El cuerpo prostituido como territorio de disputas en algunas ficciones latinoamericanas », *Pandora: revue d'études hispaniques*, n 10, 2010, p. 295-308.
BULLRICH Silvina, « La mujer argentina », texte commandé par le ministère de la Culture et de l'Éducation, Centro de Documentación e Información Educativa, 1972.
DOMÍNGUEZ Nora, « Salidasdemadreparasalirsedemadre », *Revista Iberoamericana*, vol. LXIX, n° 202, Enero-marzo 2003, p. 165-181.
HEKER Liliana (1967), « Las hermanas de Shakespeare. Sobre las mujeres y la literatura », Primera parte en revista *El escarabajo de oro*, año 8, n° 34, julio-agosto de 1967.
LOJO María Rosa, « Genealogías femeninas en la tradición literaria. Entre la excepcionalidad y la representatitvidad », *in Alba de América*, n° 47-48, vol. 25, p. 467-485, 2006.
LUDMER Josefina, « Mujeres que matan », *Revista Iberoamericana*, 1996, vol. 62, n° 176, p. 781-797.
MORENO María, « Silvina Bullrich. 'Si no soy Proust, paciencia' », *Vida de vivos. Conversaciones incidentales y retratos sin retocar*, Buenos Aires, Sudamericana, 2005, p. 29-42.
MASIELLO Francine, « El espectáculo de la diferencia », *El arte de la transición*, Buenos Aires, Norma, 2001, p. 97-175.
MOLLOY Sylvia, « Identidades textuales femeninas: Estrategias de autofiguración », *in* CASTRO- KLAREN Sara, MOLLOY Sylvia y SARLO Beatriz, Comp.), *Women's Writing in Latín America* (Westview Press, Boulder, 1991.

PASTERNAC Nora, « Las escritoras en la revista Sur, un ejercicio de recuperación de la memoria », *Iztapalapa: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 52, 2002, p. 288-301.
SORIANO Michèle, « Hybrides : genres et rapports de genre », *in L'hybride / Lo híbrido, Cultures et littératures hispano-américaines*, Paris, Indigo & Côté-femmes éditions (col.), « Les ateliers du SAL », 2005, p. 41-58.
ZAPATA Mónica, « Las nuevas posmodernas argentinas », *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (4 vol.), [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/14/aih_14_4_086.pdf].

## Bibliographie théorique

### 1) Sur le monstre

### Livres

ANCET Pierre, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, PUF, 2006.
AUDEGUY Stéphane, *Les monstres si loin et si proches*, Paris, Gallimard, 2007.
BUTLER Judith, *Humain, inhumain. Le travail critique des normes*. (Entretiens traduits par Jérôme Vidal et Christiane Vivier), Paris, Éditions Amsterdam, 2005.
CANGUILHEM Georges, *Le normal et le pathologique*, Paris, PUF, (publication de la thèse Essai sur quelques problèmes concernant le normal et le pathologique, 1943), 1966.
CANGUILHEM Georges, *La connaissance de la vie*, Paris, Vrin, 1952.
CLAIR Jean, *Hubris : La fabrique du monstre dans l'art moderne*, Gallimard, 2012.
COHEN Jeffrey Jerome (ed.), *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis, Minn: University of Minnesota Press, 1996.
CORTES JM., *Orden y caos, un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Anagrama, Barcelona, 1997.
COURTINE Jean-Jacques, « Le désenchantement des monstres », *in* MARTIN Ernest, *Histoire des monstres*, Paris, Jérôme Million, 2002.
MARTIN Ernest, *Histoire des monstres depuis l'antiquité*, Jérôme million, 2002.
FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.
FOUCAULT Michel, *Les anormaux. Cours au Collège de France 1974-75, Paris*, Gallimard/Le Seuil, 1999.
FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Folio, 1985 [1919].
GIORGI Gabriel, RODRÍGUEZ Fermín (comp), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida: Michel Foucault, Gilles Deleuze, Slavoj Zizek*, Buenos Aires, Paidós, 2009.
GIORGI Gabriel, *Formas comunes: animalidad, cultura y biopolítica*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014.
HARAWAY Donna, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991.
HUET Marie-Hélène, *Monstrous Imagination*, Cambridge, Harvard UP, 1993.
JOURDE Pierre, *Littérature monstre, études de la modernité littéraire (*éd.), Esprit des péninsules, 2008.

KAYER Wolfgang Johannes, *The Grotesque in Art and Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1963.
LAROCHELLE Marie-Hélène, *Monstres et monstrueux littéraires*, Presses universitaires de Laval, 2008.
LINK Daniel, *Clases. Literatura y disidencia*, Buenos Aires, Norma, 2005 (chapitre: « Monstres »).
LINK Daniel, *Fantasmas. Imaginario y sociedad*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.
MANUEL Didier, *La figure du monstre, Phénoménologie de la monstruosité dans l'art contemporain*, Presses universitaires du Nancy, 2009.
MARTIN Ernest, *Histoire des monstres*, Paris, Jérôme Million, 2002.
MITTMAN Asa Simon, and DENDLE Peter (ed.), *The Ashgate research companion to monsters and the monstrous*, Ashgate Publishing, Ltd., 2012.
MONTES ALICIA, *De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis. La carne como figura de la historia*, Buenos Aires/Los Ángeles, Argus, 2017.
PARÉ Ambroise, *Des monstres et prodiges,* Jean Céard (ed.), Ginebra, Droz, 1971.
ROUX Olivier, *Une histoire générale de la tératologie des origines à nos jours*, 2008.
SAINT-HILAIRE Geoffroy, *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux, ou traité de tératologie*, Paris, 1836.
STEAD Evanghélia, *Le Monstre, le Singe et le Fœtus : Tératogonie et Décadence dans l'Europe Fin-de-siècle*. Librairie Droz, 2004.
TODOROV Tzvetan, *La conquista de América: la cuestión del otro*, México: Siglo Veintiuno Editores, 1987.

**Thèses de doctorat**

BURNEO Raúl Antonio, *Lo monstruoso en dos novelas contemporáneas: una indagación de la modernidad en Latinoamérica*, Thèse de doctorat (UMI: 3372297), Wahington DC, 2009.
ZAPATA Mónica, *L'esthétique de l'horreur dans les récits courts de Silvina* (dir. Milagros Ezquerro), Thèse de doctorat.

**Articles**

AIRA César, « Arlt », *Paradoxa*, n° 7, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.
AUDRAN Marie, HARDOUIN Elodie, PONCE Néstor, « Editorial », *Amerika* [En ligne], 11 | 2014, mis en ligne le 25 décembre 2014, consulté le 12 août 2019, [http://journals.openedition.org/amerika/5813].
COHEN Jeffrey Jerome, « Monster culture (Seven theses) », *Gothic Horror: A Guide for Students and Readers*, 2007, p. 198-217.
DABOVE Juan Pablo, *The Colorado review of Hispanic studies: Demons of Nineteenth-Century Hispanic Literatures,* n° 4, 2006.
FOUCART Jean, « Monstruosité et transversalité. Figures contemporaines du monstrueux », *De Boeck Supérieur/ « Pensée plurielle »*, n° 24, 2010/02, p. 45-61.
GARDEY Delphine, article « Cyborg », *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La découverte, 2016, p. 192-202.

GIORGI Gabriel, « Introducción-Política del monstruo », *Revista Iberoamericana*, n° 227, vol. 75, 2009, p. 323-329.
GIORGI Gabriel, « Monstruosidad y biopolítica », Revista iberoamericana n° 227, 2009.
GIORGI Gabriel, « La vida impropia. Historias de mataderos », *Boletín*, vol. 16, 2011, p. 1-14.
GIORGI Gabriel, « La lección animal: pedagogías queer », *in Boletín/17*, 2013.
HARAWAY Donna, « La promesa de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles », *Política y sociedad*, n° 30, Madrid, 1999 [1re éd.: 1991], p. 121-163.
LAROCHELLE Marie-Hélène, « Le dire-monstre », *in Tangence* n°91, 2009.
MONTES Alicia, « El cuerpo otro y los monstruos. Imaginarios del miedo y la exclusión », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM. Les Cahiers ALHIM*, n° 34, 2017.
NEGRI Toni, « El monstruo político. Vida desnuda y potencia », *Ensayos sobre biopolítica: excesos de vida,* Buenos Aires, Paidós, 2007, p. 93-140, p. 118.
ROTGER Patricia, « Monstruos: invención y política », *Estudios: Centro d Estudios Avanzados*, n° 34, 2015, p. 259-271.
SHILDRICK Margrit, *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self*, London, Thousand Oaks, Calif, SAGE Publications, 2002.
TORRANO María Andrea, « Ontologías de la monstruosidad: el cyborg y el monstruo biopolítico », *VI Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas/2009*, 2009.
TORRANO Andrea, « La invención del monstruo. La máquina teratológica y el monstruo biopolítico », *Domínguez, N. et al (comps.), Criaturas y saberes de lo monstruoso*, *2*, 2008, p. 33-48.
TORRANO María Andrea, « Por una comunidad de monstruos », *Revista Caja Muda*, n° 4, 2013, p. 1-3.
TORRANO María Andrea, « El monstruo en la política. Defender la sociedad del hombre-lobo, » 2013.
TORRANO María Andrea, « La monstruosidad en G. Canguilhem y M. Foucault. Una aproximación al monstruo biopolítico », *Ágora: papeles de Filosofía*, vol. 34, n° 1, 2015.
TRICA-FLORES Silvina, « La configuración del 'Otro' nacional. Monstruos e invasión en la literatura del Peronismo », communication lue lors du *I Congreso de literatura comparada, teoría de la literatura y diálogos interdisciplinarios*, in San José, Costa Rica, 26-29/03/2014.

**Ouvrages collectifs et dossiers spéciaux**

AUDRAN Marie, HARDOUIN Elodie, PONCE Néstor, « Monstres et Monstruosités dans les représentations esthétiques et sociales », *Amérika*, n° 11, 2014.
DOMÍNGUEZ Nora, RODRÍGUEZ CIDRÉ Elsa (coord.), *Criaturas y saberes de lo monstruoso*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2008.
DOMÍNGUEZ Nora, CABALLERO DEL SASTRE Elisabeth, MARTIN Ana Laura, PITA Valeria, RODRÍGUEZ CIDRÉ Elsa, ROSA María Laura, SCHNIEBS Alicia y SUÁREZ Marcela (comp.), *Figuras y saberes de lo monstruoso*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Colección Saberes, 2016.
ZAPATA Mónica, BERLAGE Pauline, « Genre, canon et monstruosités », *Lectures du genre*, n° 7, 2010.

DOMÍNGUEZ Nora, CABALLERO DEL SASTRE Elisabeth, MARTIN Ana Laura, PITA Valeria, RODRÍGUEZ CIDRÉ Elsa, ROSA María Laura, SCHNIEBS Alicia y SUÁREZ Marcela (comp.), *Monstruos y Monstruosidades, Actas de las II jornadas de 2002*, Facultad de Letras y Filosofia de la Universidad de Buenos Aires, [http://genero.institutos.filo.uba.ar/webfm_send/3].
DOMÍNGUEZ Nora, CABALLERO DEL SASTRE Elisabeth, MARTIN Ana Laura, PITA Valeria, RODRÍGUEZ CIDRÉ Elsa, ROSA María Laura, SCHNIEBS Alicia y SUÁREZ Marcela (comp.), *Monstruos y Monstruosidades, Perspectivas disciplinarias II, Actas de las jornadas de 2006*, Facultad de Letras y Filosofía de la Universidad de Buenos Aires, 2007, [http://genero.institutos.filo.uba.ar/webfm_send/2].
DOMÍNGUEZ Nora, CABALLERO DEL SASTRE Elisabeth, MARTIN Ana Laura, PITA Valeria, RODRÍGUEZ CIDRÉ Elsa, ROSA María Laura, SCHNIEBS Alicia y SUÁREZ Marcela (comp.), *Monstruos y Monstruosidades, Perspectivas disciplinarias III, Actas de las jornadas de 2010*, Facultad de Letras y Filosofía de la Universidad de Buenos Aires, Editorial de Facultad de Filosofía y Letras, 2015, [http://genero.institutos.filo.uba.ar/webfm_send/6].
DOMÍNGUEZ Nora, (coord.), *Monstruos y Monstruosidades, Perspectivas disciplinarias IV, Actas de las jornadas de 2014*, Facultad de Letras y Filosofía de la Universidad de Buenos Aires, Editorial de Facultad de Filosofía y Letras, 2016, [http://genero.institutos.filo.uba.ar/sites/genero.institutos.filo.uba.ar/files/monstruos%20y%20monstruosidades-.pdf].
GIORGI Gabriel (coord.), dossier « Monstruosidad y biopolítica », *Iberoamericana*, n° 227, abril-junio 2009.

**2) Sur le corps**

2.1 Corps (philosophie, sociologie, anthropologie)

**Livres**

ANZIEU Didier, *Le moi-peau*, Paris, Dunod, 1985.
BATAILLE Georges, *L'érotisme*, Paris, Les éditions de minuit, 1957.
BUTLER Judith, *Ces corps qui comptent : De la matérialité et des limites discursives du sexe*, Éd. Amsterdam, 2009.
DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Paris, Les éditions de Minuit, 1976.
DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *L'anti-oedipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1972.
DORLIN Elsa, *Se défendre: une philosophie de la violence*, Paris, Zones, 2017.
DOUGLAS Mary, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, La découverte, 2001 [1967].
ESPOSITO Roberto, *Bíos. Biopolítica e filosofia*, Turin, Einaudi, 2004.
FINTZ Claude, *Le corps comme lieu de métissages*, Paris, L'Harmattan, 2003.
LACAN Jacques, *Le séminaire, Livre VI, Le désir et son interprétation*, Paris, Seuil, 2013.
FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité, volume 1 : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité, volume 2 : L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984.
FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité, volume 3 : Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984.
GIORGI Gabriel et RODRÍGUEZFermín,*Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida,* (Comp., Ed.), Buenos Aires, Paídos, 2007.
KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris : Seuil, 1969.
LAUCHAUD JM y NEVEUX O, *Cuerpos dominados. Cuerpos en ruptura*, Buenos Aires: Nueva visión, 2007.
LE BRETON David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 2008 [1990].
LE BRETON David, *La sociología del cuerpo*, Buenos Aires, Nueva visión, 2002 [1992].
LE BRETON David, *La Peau et la Trace. Sur les blessures de soi*, Paris, Éditions Métailié, 2003.
NANCY Jean-Luc, « Piel esencial. Hacerse con la piel » conférence écrite pour le colloque *Cuerpos y Corporalidades*, organisé par l'Université de Quito en 2013.
NANCY Jean-Luc, *Marquage manquant et autres dires de la peau (entretien avec Nicolas Dutent)*, Les Venterniers, 2017.
SEGATO Rita Laura, *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*, Tinta Limón, 2013.
SFORZINI Ariana, *Michel Foucault. Une pensée du corps*, Paris : PUF, 2014.
VIGARELLO Georges, *Histoire du corps*, Paris : Seuil, 2005.
VIGARELLO Georges, *Histoire du viol du XVI^e^ au XX^e^* siècle, Paris, Seuil, 1998.

**Articles**

BUTLER Judith, « Cuerpos en alianza y la política de la calle », Revista *Trasversales*, n° 26, junio 2012, [http://www.trasversales.net/t26jb.htm].
FANLO Luis García, « La genealogía del cuerpo argentino », *in A Parte Rei*, n° 64, julio 2009, [http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/fanlo64.pdf. Consultado el 06/02/2015].
FANLO Luis García, « La argentinidad: un marco interpretativo », en *Polis* [En línea] n° 29, 2011, Publicado el 06 abril 2012, consultado el 21/03/ 2015, [http://polis.revues.org/2053 ; DOI : 10.4000/polis.2053].
FANLO Luis García, « El alma es la cárcel del cuerpo. Hacia una sociología del cuerpo y la argentinidad », *in Revista de Claseshistoria* (en línea), articulo n° 53, 28/10/2009.

2.2 Corps (littérature : écriture, représentations, lecture)

**Livres**

MONTES Alicia, *De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis. La carne como figura de la historia*, Buenos Aires/Los Ángeles, Argus, 2017.
PATOINE Pierre-Louis, *Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique*, Paris : ENS Editions, 2015.

RIVERA GARZA Cristina, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, México DF, Tusquets, 2013.
SARDUY Severo, *Escrito sobre un cuerpo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969.
SEGATO Rita Laura, *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*, Tinta Limón, 2013.
SONTAG Susan, *La maladie comme métaphore, le sida et ses métaphores,* Paris, Christian Bourgois, 2005.
ZOBERMAN Pierre, *Corpographèses: corps écrits, corps inscrits*, Éditions L'Harmattan, 2009.
ZOBERMAN Pierre, TOMICHE Anne et SPURLIN William J. (ed.), *Écritures du corps : Nouvelles perspectives*, Classiques Garnier, 2013.

**Articles**

BERNARD Michel, « Sens et fiction ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels », *in Nouvelles de danse*, n° 17, 1993, p. 56-64
BOURDIEU Pierre, « Remarques provisoires sur la perception sociale du corps », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1977, p. 51-54.
HANNAH Thomas, « Qu'est-ce que la somatique ? », *Recherches en danse* [En ligne], Traductions, mis en ligne le 16 juin 2017, consulté le 09 juin 2019, [http://journals.openedition.org/danse/1232].
LE BRETON David, « Les scarifications comme actes de passage », *L'information psychiatrique*, n° 82, 2006, p. 475-480.
LE BRETON David, « De la défiguration à la greffe du visage » *in Etudes*, Paris, 2010/6, Tome 412, p. 761-772.
NANCY Jean-Luc, « El intruso », *Nombres: Revista de Filosofía*, 2006, p.129-141.
POMMEREAU X, « Les violences cutanées auto-infligées à l'adolescence », *Enfances & psy*, n° 3, 2006, p. 58-71.

**3) Sur le genre, les femmes, le féminisme**

3.1 Genre

**Livres**

BRAIDOTTI Rosi, *Sujetos nómades*, Madrid, Paídos, 2000.
BRAIDOTTI Rosi, *Metamorfosis*, Ediciones Akal, 2005.
BUTLER Judith *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.
BUTLER Judith, *Antigone : la parenté entre vie et mort*, Paris, EPEL, 2003 (1re édition : 2000).
BUTLER Judith, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, 1990 (*El género en disputa*, México, Paidós, 2001 ; *Trouble dans le genre*, Paris, La découverte, 2005).
CIXOUS Hélène, *Le troisième corps*, Paris, Grasset, 1970.
DESPENTES Virginie, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset, 2006.

DORLIN Elsa, *Se défendre: une philosophie de la violence*, Paris, Zones, 2017.
FEDERICI Silvia, *Calibán y la bruja, Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2015 (1re éd. : 2004), publié en français chez EntreMonde, 2014.
FLEPP Catherine et MÉKOUAR-HERTZBERG Nadia, *Genre et jouissance*, Paris, L'Harmattan, 2016.
FORASTELLI Fabricio, TRIQUELLE Ximena, *Las marcas del género. Configuraciones de la diferencia en la cultura,* Córdoba, Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba (Argentina), 1999.
HALPERIN Paula, OMAR acha (comp.), *Cuerpos, géneros, identidades. Estudios de Historia de género en Argentina*, Buenos Aires, ediciones del signo, 2000.
HARAWAY Donna, *Simians, Cyborgs and Women : The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991.
HARAWAY Donna, *Manifeste cyborg*, 2002 (traduit par Nathalie MAGNAN) (1e édition : 1984),
IRIGARAY Luce, *Speculum. De l'autre femme*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.
IRIGARAY Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, les Éditions de Minuit, 1977.
PERLONGHER Néstor, *Los devenires minoritarios*, Barcelona, diaclasa.net, 2016 (1re éd.: 1991).
PRECIADO Paul, *Manifeste contre-sexuel*, Paris, Diable-Vauvert, 2000.
SORIANO Michèle, *Genre(s). Formes et identités génériques*, Montpellier, Université Paul Valéry, 2003.
WITTING Monique, *Le corps lesbien*, Paris : Minuit, 1973.
WITTING Monique, *Les guerrillères*, Paris, Minuit, 1969.
YUVAL-DAVIS Nira, *Gender and nation*, London, Sage publication, 1997.

3.2 Genres et représentations (littérature, écriture, cinéma)

**Livres**

AMÍCOLA José, *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003.
BIANCHI Paula Daniela, *Cuerpos marcados. Prostitución, literatura y derecho.* Bianchi, Paula Daniela. Buenos Aires, Ediciones Didot, 2019.
CIXOUS Hélène, *Le rire de la méduse*, Paris, Gallimard, 2010 (1re édition : 1975).
DIDIER Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1991.
DOMÍNGUEZ Nora, PERILLO C., *Fábulas del género. Sexo y escrituras en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998.
DOMÍNGUEZ Nora, *De donde vienen los niños: maternidad y escritura en la cultura argentina*, vol. 33, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007.
GORODISCHER Angélica, LE GUIN Úrsula, *Escritoras y escritura*, Buenos Aires, Feminaria Editora, 1992.
DE LAURETIS Teresa, *Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.
DE LAURETIS Teresa, *Technologies of Gender. Essays on Theory, film and Fiction*, Indiana university press, Bloomington & Indianapolis, 1987.

DE LAURETIS Teresa, *Théorie queer et cultures populaires (de Foucault à Cronenberg)*, Paris, La dispute, 2007.
OSTROV Andrea, *El género al bies/ Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*, Buenos Aires, Alción Editora, 2008.
PLANTÉ Christine, *La petite sœur de Blazac. Essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil, 1989.
SEGATO Rita Laura, *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*, Tinta Limón, 2013.
URDICIAN Stéphanie et DUROUX Rose (dir.), *Les Antigones contemporaines : de 1945 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010.
VIDAL Virginia, VASQUEZ-BRONFMAN Ana, *Crímenes de mujeres*, Santiago de Chile, Catalonia, 2004.
WOOLF Virginia, *A room of one's own*, New York et Londres, Harcourt Brace Jovanovich, 1929.

**Articles**

BAREI Silvia, « Pensar la (H)istoria. Mujeres y escritura en la Argentina contemporánea », *in* Universidad Veracruzana: *La Palabra y el Hombre*, n° 132, octubre-diciembre 2004, p. 133-147, p. 145.
BIANCHI Paula Daniela, « El cuerpo prostituido como territorio de disputas en algunas ficciones latinoamericanas », *in Pandora: revue d'études hispaniques*, n° 10, 2010, p. 295-308.
BULLRICH Silvina, « La mujer argentina », texte commandé par le ministère de la Culture et de l'Éducation, Centro de Documentación e Información Educativa, 1972.
DE BEAUVOIR Simone, « Literatura y metafísica », *Sur*, 1947.
GIORGI Gabriel, « La lección animal: pedagogías queer », *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 2013.
HEKER Liliana, « Las hermanas de Shakespeare. Sobre las mujeres y la literatura », Primera parte en revista *El escarabajo de oro*, año 8, n° 34, julio- agosto de 1967.
LOJO María Rosa, « Genealogías femeninas en la tradición literaria. Entre la excepcionalidad y la representatitvidad », *in Alba de América*, n° 47-48, vol. 25, 2006, p. 467-485.
NAUDIER Delphine, « L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique », *Presses de sciences Po*, n° 44, 2001, p. 57-73.
OSTROV Andrea, « Género, escritura y reescritura », *Lectures du genre*, vol. 9, 2012, p. 112-123.
OCAMPO Victoria, « La mujer y su expresión », *Sur*, n° 11, agosto 1936, p. 25-40.
PASTERNAC Nora, « Las escritoras en la revista Sur, un ejercicio de recuperación de la memoria », *Iztapalapa: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 52, 2002, p. 288-301.
PULEO Alicia, « Mujer, sexualidad y mal en la filosofía contemporánea », *Daimon* (Murcia), nº 14, enero-junio 1997, p. 167-172.
SORIANO Michèle, « Hybrides : genres et rapports de genre », *in L'hybride / Lo híbrido. Cultures et littératures hispano-américaines*. Paris, Indigo & Côté-femmes éditions, (col.), « Les ateliers du SAL », 2005, p. 41-58.

RAMOND Michèle, « El inconsciente, el texto y yo », *Compas de letras*, 1, Madrid, 1992, p. 153-166.
ROUCH Hélène, « Le placenta comme tiers », *in Langages 85*, 1987, p. 71-79.
ROUSSEAU Vanessa, « Ève et Lilith : deux genres féminins de l'engendrement », *Diogène*, n° 4, 2004, p. 108-113.
ZAPATA Mónica, « Las nuevas posmodernas argentinas », *in Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (4 vol.), Edición de Isaías Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso,

**Dossiers (revues)**

AMÍCOLA JOSÉ, « Lecturas queer desde el cono sur », *in Lectures du genre*, n° 4, juillet 2008, [http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_4/La_Une_.html].
« Genre, canon et monstruosités » en *Lectures du genre*, n° 7, décembre 2010, [http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_7/La_Une_.html].
« Dissidences génériques et *gender* dans les Amériques », *in Lecture du genre*, n° 9, décembre 2012, [http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_9/La_Une_.html].
« Lecturas queer II », *in Lectures du genre*, n° 10, août 2013, [http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_10/La_Une__.html].

3.3 Histoire des femmes (globale, latino-américaine, argentine, problématiques contemporaines)

**Livres**

BARRANCOS Dora, *Mujeres en la sociedad argentina: una historia de cinco siglos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2007.
GIL LOZANO Fernanda, PITA Valeria Silvina, INI María Gabriela (dir.), *Historia de las mujeres en la Argentina. Tomo I. Colonia y siglo XIX*, Buenos Aires, Taurus (Alfaguara), 2000.
IGLESIA Cristina, FLETCHER Lea et SCHVARTZMAN Julio, *Cautivas y misioneros: mitos blancos de la conquista*, Catálogos, 1987.
LAGARDE Marcela, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
MASIELLO Francine, *Mujeres entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura en la Argentina Moderna*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.
MARRE Diana, *Mujeres Argentinas: las chinas. Representación, territorio, género y nación*, Barcelona, Edicions Universitat Barcelona, 2003.
ROTKER Susana, *Cautivas argentinas: A la conquista de una nación blanca*, N° 233, Latin American Program, Woodrow Wilson International Center for Scholars, 1997.
ROTKER, Susana, *Cautivas olvidos y memoria en la Argentina: Olvidos y memoria en la Argentina*, Ariel, 1999.
SEGATO Rita Laura, *La guerra contra las mujeres*, Buenos Aires, Traficantes de sueños, 2017.
YUVAL-DAVIS Nira, *Gender and nation*, London, Sage publication, 1997.

**Articles**

BIDASECA Karina, « Feminicidio y políticas de la memoria. Exhalaciones sobre la abyección de la violencia contra las mujeres », *Hegemonía cultural y políticas de la diferencia*, Buenos Aires, CLACSO, 2014.
LAGARDE Marcela, « Por la vida y la libertad de las mujeres: Fin al feminicidio Día V-Juárez », *Apuntes para la Agenda legislativa del PRD*, 2004
SEGATO Rita Laura, « Qué es feminicídio. Notas para un debate emergente », *Mora*, n° 12, Instituto interdisciplinario de Estudios de Género, Universidad de Buenos Aires, 2006.

3.4 Féminismes

**Livres**

DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe, tome 1*, Paris, Gallimard, 1949.
BIDASECA Karina et VAZQUEZ LABA Vanesa (comp.), *Feminismos y poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América Latina*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2011.
ANZALDÚA Gloria, *Borderlands/La Frontera: The new Mestiza*, 1987.
BRAIDOTTI Rosi, *Femenismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*, Barcelona, Gedisa, 2004.
CÁCERES Carlos, *Ciudadanía sexual en América Latina: abriendo el debate*, Universidad Peruana Cayetano Fleredia, 2004.
PULEO Alicia H., *Ecofeminismo para otro mundo posible*, Madrid, Cátedra, 2011.
SOLÁ Miriam et URKO Elena (ed.), *Transfeminismos: epistemes, fricciones y flujos*, Editorial Txalaparta, 2013.

**Articles**

CRENSHAW Kimberle, « Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color », *Stanford law review*, 1991, p. 1241-1299.
CRENSHAW Kimberlé, « Cartographie des marges : Intersectionnalité, politiques de l'identité et violences contre les femmes de couleur] », dans les *Cahiers du genre*, n° 39, 2005.
FEMENÍAS María Luisa, « Esbozos de un feminismo latinoamericano », *Estudos feministas*, Florianopolis, 2007, p. 16.
GARDEY Delphine, article « Cyborg », *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La découverte, 2016, p. 192-202.
HARAWAY Donna, « A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology and Socialist-Feminism in the 1980s », *Socialist Review,* n° 80, 1985.
MENDOZA Breny, « La epistemología del sur, la colonialidad del género y el feminismo latinoamericano », *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas del feminismo latinoamericano*, vol. 1, 2010, p. 19-36.

PRECIADO Paul, « Transfeminismo y micropolíticas del género en la era farmacopornográfica », *artecontexto*, vol. 21, 2009, p. 24-26.

## 4) Littérature

4.1 Théorie (écriture, représentation, genres, roman, lecture)

ALTAMIRANO Carlos y SARLO Beatriz, *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires, C.E.A.L., 1980.
ALTAMIRANO Carlos y SARLO Beatriz, *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, C.E.A.L., 1980.
AMÍCOLA José, *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.
ADORNO Theodor W., *La théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1970, 1974.
BAKHTINE,Mikhaïl, *L'œuvre de F.Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance* (trad.), Robel Andrée, Paris, Gallimard, 1970.
BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1943.
BARTHES Roland et LÉGER Nathalie, *La Préparation du roman*, *Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980),* Paris, Seuil, 2003.
BATAILLE Georges, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1990.
BLOOM Harold, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, 1994.
BORGES Jorge Luis, Ocampo Silvina, Bioy Casares Adolfo, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1940.
BORGES Jorge Luis, *Otras inquisiciones*, 1952.
BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.
DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.
DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
ECO Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, Paris, Grasset, 1985.
EVEN-ZOHAR, *Polysystem Studies.Poetics Today 11:1* Durham, Duke University Press, 1990.
FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*. Paris, Gallimard, 1966.
FRAISSE Luc, *L'Écrivain et ses doubles. Le personnage autoréflexif dans la littérature européenne*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
GARCÍA Mariano, *Degeneraciones Textuales: Los Géneros en la Obra de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo editora, 2006.
GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil (Poétique), 1991.
GENETTE Gérard, « Des œuvres et des genres », *Figures V*, Paris, Seuil (Poétique), 2002.
GENETTE Gérard, *Théorie des genres*, Paris, Seuil (Points Littérature, 181), 1986.
JACKSON Rosemary, *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires, Catálogos, 1986.
JOUVE Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2007.
JOUVE Vincent, *L'effet-personnage*, Paris, PUF, 1992.
KRISTEVA Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1985.
LEVY Maurice, *Le roman gothique anglais 1764-1824*, Albin Michel, Paris, 1995.
LUCKACS Georg, *La teoría de la novela*. México, Grijalbo, 1977.

MAINGUENEAU Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.
MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
MEDVEDEV Pavel, *La méthode formelle est science de la littérature*, 1929.
PATOINE Pierre-Louis, *Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique*, Paris, ENS Editions, 2015.
PICARD Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986.
PONCE Néstor, *Literatura y paraliteratura: la narrativa policial en Argentina y en Hispanoamérica*. Palaiseau, Ecole Polytechnique-Département de Langues, 1996.
PONCE Néstor, *Diagonales del género: lecturas del policial argentino*. Paris, éditions du Temps, 2001.
PUNTER David, *The literature of terror*, Longman, New York and London, 1996.
RICŒUR Paul, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983.
SARDUY Severo, *Barroco*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974.
SARDUY Severo, *Ensayos generales sobre el barroco*, USA, Fondo de Cultura Económica, 1987.
SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil (Poétique), 1989.
SIMON Sherry, *Hybridités culturelles, hybridités textuelles*, Montréal, L'île de la torture, 1999.
STEINER Georges, *Sobre la dificultad y otros ensayos*, 1972.
TADIÉ Jean-Yves, *La critique littéraire au 20ème siècle*, Paris, Belfond, 1987.
TODOROV TZVETAN, *Introducción a la literatura fantástica,* Barcelona, EBA, 1982.
WOOLF Viriginia, *De la maladie*, Paris, Payot et Rivages, 2007 (1ère ed. 1926).
ZIMA Pierre, *Manuel de sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2000.

**Articles**

AIRA César, « La nueva escritura », *jornada semanal* 12, 1998, p. 165-170.
LUDMER Josefina, « Literatura postautónomas », (décembre 2006) et « Literatura postautónomas 2 », (mai 2007), publiés sur [www.loescrito.net]
ROTGER Patricia, « Imaginaciones de la crítica: una lectura de (a partir de) Fantasmas de Daniel Link », *Actas del VIII congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, Universidad nacional de La Plata, 2012.
SORIANO Michèle, « Hybrides : geners et rapports de genres » *in L'hybride/Lo híbrido*, sous la direction de Milagros Ezquerro, Paris, Indigo, 2014.
GENETTE Gérard, « L'éponymie du nom », *in Mimologiques. Voyage en Cratylie*, 1976, p. 11-37.
HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *in Littérature*, 1972, p. 86-110.
TODOROV Tzvetan, « La lecture comme construction » *in Poétique*, vol. 24, 1975, p. 420.
ROGER Julien, « Hybridité et genres littéraires : ébauche de typologie » *in* EZQUERRO Milagros, *L'hybride /Lo híbrido. Cultures et littératures hispano-américaines*, 2014.

4.2 Littérature latino-américaine

**Livres**

EZQUERRO Milagros, *L'hybride /Lo híbrido. Cultures et littératures hispano-américaines*, 2014.
LADDAGA Reinaldo, *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.
LADDAGA Reinaldo, *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007.
RENAUD Maryse, *Historia y novela. La ficcionalizacion de la historia en la narrativa lationamericana*, Poitiers, Littératures latino-américaines/Université de Poitiers/CNRS, 1996.
RIVERA GARZA Cristina, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, México DF, Tusquets, 2013.
SOMMER Doris, *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*, University of California Press, 1991.
SOMMER Doris, *Ficciones fundaciones. Las novelas nacionales de América Latina*, Bogotá, Fondo de cultura económica, 2004 [1991].

**Articles**

AÍNSA Fernando, « Nueva novela histórica y relativización del saber historiográfico », *Casa de las Américas*, nº 202, Enero-marzo, 1996.
AUDRAN Marie, SCHMITTER Gianna, « Transliteraturas », *Revista TRANSAS* [En ligne], [http://www.revistatransas.com/2017/05/26/transliteraturas/].
BELLO Andrés, « Modo de escribir la historia », « Modo de estudiar la historia », *in* Santiago de Chile: *El Araucano*, 1848.
LUDMER Josefina, « Literatura postautónomas » (décembre 2006) et « Literatura postautónomas 2 » (mai 2007), publiés sur [www.loescrito.net].

**5) Philosophie, anthropologie, sociologie**

5.1 Philosophie

*5.1.1 Histoire, nation, narration*

ANDERSON Benedict, *Imagined Community. Reflections on the origin and spread of nationalism*, London, Verso books, 1983.
BHABHA Homi, *Nation and narration*, London and New York, Routledge, 1990.
BHABHA Homi, *The location of culture*, London and New York, Routledge, 1994.
BIDASECA Karina, *Perturbando el texto colonial: los estudios (pos.) coloniales en América Latina*, Editorial SB, 2010.
CASTRO-GÓMEZ Santiago, GUARDIOLA-RIVERA Oscar, MILLÁN de BENAVIDES Carmen (eds.), *Pensar (en) los intersticios: teoría y práctica de la crítica postcolonial*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 1999.
DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.
GELLENER Ernest, *Nation and Nationalism*, Paris, Payot, 1983.

HOBSBAWM Eric J, *L'invention de la Quijada*, BERNAND et SCHNEIDER, *Homogeneidady nación con un estudio de caso: Argentina XIXe-XXe*, vol. 42, Editorial CSIC-CSIC Press, 2000.
RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
SEGATO Rita Laura, *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*, Prometeo Libros Editorial, 2007.
SAÏD Edward, *L'orientalisme. L'orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980.
SCHLANGER Judith, *Les métaphores de l'organisme*, Paris, L'Harmattan, 1995 (1re éd. : 1971).
WHITE Hayden, *Metahistory*, Baltimore, 1973.

*5.1.2 Communautés, biopolitique, nécropolitique*

**Livres**

AGAMBEN Giorgio, *La communauté qui vient: théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, 1990.
AGAMBEN Giorgio, *Nudités*, Paris, Rivages, 2009.
AGAMBEN Giorgio, *Homo sacer I. El poder soberano y la nuda vida* (1ª ed.), Valencia, Pre-Textos, 1998 (1re éd.: 1995).
ARENDT Hannah et COURTINE-DENAMY Sylvie, *La tradition cachée : le juif comme paria*, Paris, Christian Bourgois, 1987.
ARENDT Hannah, *La condición humana*, Paidós, Buenos Aires, 2005.
BLANCHOT Maurice, *La communauté inavouable*, Paris, éditions de Minuit, 1983.
DORLIN Elsa, *Se défendre: une philosophie de la violence*, Paris, Zones, 2017.
ESPOSITO Roberto, *Bíos. Biopolítica e filosofía*, Turin, Einaudi, 2004.
FOUCAULT Michel, *Genealogía del racismo*, Altamira, 1996.
FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975 Collection « Tel », 1975.
GLISSANT Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.
GLISSANT Edouard, *Introduction à une poétique du divers*, PUM, 1995.
GIORGI Gabriel et RODRÍGUEZ Fermín (comp.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida,* Buenos Aires, Paídos, 2007.
GRAMSCI Antonio, *Aux marges de l'histoire. Histoire des groupes sociaux subalternes. Cahiers de prison*, 1934, vol. 25, p. 309-317.
HABERMAS Jürge, *Après l'État-nation, une nouvelle constellation politique*, *Paris,* Fayard, 2000 (1re éd. : 1998).
NANCY Jean-Luc, *La communauté désoeuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1986.
RANCIÈRE Jacques, *Aux bords du politique*, Paris, Osiris, 1990.
RANCIÈRE Jacques, *La mésentente*, Paris, Galilée, 1995.
RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique, 2000.

**Articles**

DE ANDRADE Oswald, « Manifesto antropófago », *Revista de antropofagia*, vol. 1, n° 1, 1928, p. 3-7.

BHABHA Homi et RUTHERFORD Jonathan, « Le tiers-espace », *Multitudes*, n° 3, 2006, p. 95-107.
BUTLER Judith, « Cuerpos en alianza y la política de la calle », Revista *Trasversales*, n° 26, junio 2012, [url: http://www.trasversales.net/t26jb.htm].
CORNEJO POLAR Antonio, « Mestizaje, transculturación, heterogeneidad », *in Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 20, n° 40, 1994, p. 368-377.
GARCÍA CANCLINI Néstor, « Noticias recientes sobre la hibridación », *TRANS Revista Transcultural de música*, n° 7, Barcelona, 2003.
MBEMBE Achille, « Nécropolitique », *Raisons politiques*, n° 21, Presses de Sciences Po, 2006.
DE SOUSA SANTOS Boaventura, « Épistémologies du Sud », *Études rurales*, n° 1, 2011, p. 21-49.
SPIVAK Gayatri Chakravorti, « ¿Puede hablar el subalterno? », *Revista colombiana de antropología*, vol. 39, enero-diciembre 2003, p. 297-354.

*5.1.3 Le contemporain*

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?,* Paris, Rivages poche, 2008.
CAVARERO Adriana, *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea,* Barcelona, Anthropos/UAM-Iztapalapa, 2009.
DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
PRECIADO Paul et MESTRE Serge, *Pornotopie: Playboy et l'invention de la sexualité multimédia*, Climats, 2011.
SEGATO Rita Laura, *La guerra contra las mujeres*, Buenos Aires, Traficantes de sueños, 2017.
VALENCIA Sayak, *Capitalismo gore*, Madrid, Melusina, 2010.

*5.1.4 Philosophie, psychanalyse*

BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 1995.
BATAILLE Georges, « L'informe » in *documents*, 1929.
BUTLER Judith (cf. section « genre »)
DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *L'anti-œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1972.
DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Paris, Les éditions de Minuit, 1976.
DERRIDA Jacques, *L'animal donc je suis*, Paris, Galilée, 2003.
DERRIDA Jacques, *Le Monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996.
DOUGLAS Mary, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, La découverte, 2001 [1967].
FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.
FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, Collection « Tel », 1976.
FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité II. L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, Collection « Tel », 1984.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité III. Le souci de soi*, Paris, Gallimard, Collection « Tel », 1984.
FREUD Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1987.
FREUD Sigmund, « Les théories sexuelles infantiles », *in La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969.
FREUD Sigmund, « Le fétichisme », *in La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969.
FREUD Sigmund, *Cinq psychanalyses,* Pari, PUF, 1993.
FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 2001.
FREUD Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, Paris, PUF, 1971.
FREUD Sigmund, *Totem et tabou*, Paris, Gallimard, 1993.
KRISTEVA Julia, *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1998.
KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1969.
Kristeva Julia, *L'avenir d'une révolte*, Paris, Calmann-Lévy, 2014.
ZIZEK Slavoj, *¡Goza tu síntoma!: Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*, Nueva Visión, 2004.

### 5.2 Sociologie et anthropologie (rites de passage, mythe)

#### Livres

CENTLIVRES Pierre et HAINARD Jacques, *Les rites de passage aujourd'hui*, *Actes du colloque de Neuchâtel*, Lausanne, Editions l'Age d'Homme, 1986.
MIRCEA Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour,* Paris, Gallimard, 1969.
VAN GENEP Arnold, *Les rites de passage,* Paris, E. Nourry, 1981[1909].
TURNER Victor, *Le processus rituel : structure et contrestructure*, Paris, PUF, Cahiers du Cirp, 1990.

#### Articles

BOURDIEU Pierre, « Les rites comme actes d'institution » *in Actes de la recherche en sciences sociales*, *43*(1), 1982, p. 58-63.

### 6) Argentine : société, époque contemporaine

AAVV, *#NiUnaMenos. Vivxs nos queremos*, Buenos Aires, Milena Caserola, 2015.
ALCARAZ María Florencia, « Que sea ley », Buenos Aires, Marea Editorial, 2018.
BIDASECa Karina, « 8M: temblará el mundo. Paro internacional de mujeres », *in Megafón*, n° 13/1, 2017.
BILBAO Bárbara, « 'Ni una menos' y 'Paro Nacional de Mujeres': reflexiones a la configuración de acontecimiento cultural e intervención artística por parte de las mujeres en el espacio público », disponible sur le site du centre culturel Haroldo Conti 'El Conti', [http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2018/01/seminario/mesa_13/bilbao_mesa_13.pdf]
DE PAZ FRONTERA Agustina, *Recuperemos la imaginación para cambiar la historia. Proyecto NUM* (Ni Una Menos), Buenos Aires, Madreselva, 2017.

PÍA LÓPEZ María, *Apuntes para las militancias. Feminismos: promesas y combates*, La Plata, EME, 2019.
PROAÑO Gómez Lola, « Artivismo y potencia política. El colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo: cuerpos, memoria y espacio urbano », *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, vol. 13, n° 26, 2017, p. 48-62.
RAUBER Isabelle, « Mujeres piqueteras: el caso argentino », *in Economie mondialisée et identités de genre*, 2002, p. 114.
RAWSON Milagros Belgrano, « Ley de matrimonio igualitario y aborto en Argentina: notas sobre una revolución incompleta », *in Estudos Feministas*, vol. 20, n° 1 (janeiro-abril – 2012), p. 173-188.
SZPILBARG Daniela, « Armas cargadas de futuro: hacia una historia feminista de la edición argentina », La Plata, *Revista Malisia*, 2018.
SVAMPA Maristella, *El dilema argentino. Civilización o barbarie: de Sarmiento al revisionismo peronista,* El cielo por asalto, 1994.
SVAMPA Maristella, La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo, Buenos Aires, Taurus, 2005.

# ANNEXES

# FICHES TECHNIQUES SUR LES AUTRICES

## FERNANDA GARCÍA LAO

### Éléments biographiques

Fernanda García Lao est née en 1966 à Mendoza, en Argentine. Dramaturge et actrice, elle est l'autrice de pièces de théâtre et de nombreux romans, recueils de nouvelles et de poésie.
Comme ses personnages, l'autrice est marquée par le déplacement et la dualité dans sa chair et jusque dans sa langue : en 1976, elle fête ses dix ans dans l'avion par lequel sa famille part en Espagne pour fuir la dictature militaire, puis revient s'installer à Buenos Aires en 1993. L'exil réveille, aiguise son œil critique et la conduit à mettre en place, très jeune, des stratégies pour « survivre » par lesquelles elle tente de se dissoudre dans un double qu'elle invente : elle joue à l'espagnole, s'auto-baptise Maida et use de mimétisme en adoptant sous la contrainte d'une enseignante franquiste la *ceta* qui reste inscrite dans sa langue jusqu'à aujourd'hui[1026].
Le regard que pose l'autrice sur les corps et la langue déborde dans le réel : Fernanda García Lao est engagée activement dans la lutte pour la légalisation de l'avortement, l'écriture inclusive et d'autres combats pour l'auto-détermination de soi intime ou collective. Elle manifeste ses prises de position sur son compte Facebook et dans des articles publiés dans différents médias ou lors de conférences. Elle a un blog (fernandagarcialao.blogspot.com) et anime des ateliers d'écriture dans les librairies Musaraña Libros à Olivos, Alamut Libros dans le quartier de Palermo à Buenos Aires, et elle suit des autrices et des auteurs pour qui elle fait « clínica de obra » par *Skype*. Elle a collaboré dans plusieurs journaux parmi lesquels *Babelia, Revista Quimera, Letras Libres, El Buensalvaje, Página/12, Revista Ñ*. Elle a été invitée à plusieurs salons du livre en Amérique du Sud et à l'international. Elle est très active dans la lutte pour la légalisation de l'avortement. Elle a notamment signé la lettre ouverte aux députés du congrès et a participé à des rencontres et des lectures, ainsi qu'à l'anthologie *Somos centelleantes* publiée dans le contexte de cette lutte.

### Éléments thématiques et esthétiques

Les textes de Fernanda García Lao sont peuplés de doubles, de siamois, de transplanté·es, d'hybrides, de captives, de vagabondes qui se débattent contre la normalisation et le

[1026] Au sujet du lien entre l'écriture et l'exil chez Fernanda García Lao, voir l'entretien dans la section suivante ; lire aussi l'entretien suivant : [https://www.clarin.com/sociedad/anos-inicie-exilio-termino-casa_0_SJoH-z5sPXl.html].



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

déterminisme. Les corps – poétiques et politiques – sont, chez l'autrice, des « champs de batailles » où chacun.e tente de faire exploser ses contours, de déplacer les frontières physiques et patriotiques qui les assignent à une normalité morbide, étouffent leur désir et entravent leur mouvement. Fernanda García Lao raconte ces batailles corpopolitiques en maniant l'humour noir et l'ironie. Sous sa plume acerbe, la patrie et ses institutions patriarcales (médicales, militaires, matrimoniales) composent un théâtre grotesque où se rejoue d'un roman à l'autre le bal des Freaks.

Le dédoublement est une modalité de perception et d'existence qu'elle prolonge dans son activité d'actrice puis dans les figures de doubles qui peuplent ses romans et incarnent les opérations artificielles de scission entre le discours officiel et la réalité, entre le corps et l'esprit, entre la raison et le désir, la civilisation et la barbarie… etc.

Fernanda García Lao manipule le texte comme un corps qu'elle forme à tous les niveaux, comme le Monstre du docteur Frankenstein, qu'elle affectionne beaucoup. Elle opère par transplantations, par greffes, par ajouts, laissant les sutures inscrire une poétique critique sur les corps et ouvrir des brèches par lesquelles les personnages défient leurs contours jusqu'à s'en émanciper.

**Bibliographie**

1. **De l'autrice**

**Narration**

*Muerta de hambre*, Buenos Aires, El cuenco de Plata, 2005 [Emecé : 2016] (Premier Prix du Fondo Nacional de las Artes) ; traduit en français (Strasbourg, La nouvelle goutte).

*La perfecta otra cosa*, Buenos Aires, El cuenco de Plata, 2007; traduit en français (Strasbourg, La nouvelle goutte).

*La piel dura*, Buenos Aires, El cuenco de Plata, 2011; traduit en français (Strasbourg, La nouvelle goutte).

*Vagabundas*, Buenos Aires, El ateneo, 2011.

*Cómo usar un cuchillo*, Buenos Aires, Entropía, 2013.

*Fuera de la jaula*, Buenos Aires, Emecé, 2014.

*Amor invertido*, Buenos Aires, Seix Barral, 2015 [avec Guillermo Saccomano].

*Nación vacuna*, Buenos Aires, Emecé, 2017.
*Los que vienen de la noche*, Buenos Aires, Emecé, 2018 [avec Guillermo Saccomano].
*El tormento más puro*, Buenos Aires, Emecé, 2019.

**Théâtre**

*La mirada horrible* (autrice et actrice), au Teatro Callejón (Premier Prix *Secretaría de Cultura de la Nación*), 2000. Publié chez Colihue, 2001.
*El sol en la cara* (autrice), 2001.
*Ser el amo*, (autrice, actrice, metteuse en scène), au Sportivo Teatral (Buenos Aires Argentina), 2002.
*Outsider_07* (actrice), 2008 (Casa Brandón).
*Desde el acantilado* (dramaturge), 2015.
*La amante de Baudelaire, vestida de terciopelo* (autrice), 2005, 2006, 2007, 2016.
*Pasión en remojo*, *Doy rara*, *Naufragio* (autrice): cycle « Enredaderas » à la librairie La Libre (Buenos Aires), 2019.

**Poésie**

*Carnívora*, La Plata, Edulp, 2016.
*Dolorosa*, La Plata, Edulp, 2017.
« Vos abriste las piernas », surtitré « Poema despenalizador » (lu pendant le *Martes verde*, performance de rue de NP Literatura y NP Visuales aux alentours du *Congreso*, pour la légalisation de l'avortement, Buenos Aires, 2018).
« La virgen de las agujas », *Dolorosa* et *Somos Centelleantes*, #ArtistasPorElAbortoLegal, 2018.
« Veo Cindyes », poème lu pendant le FILBA au MALBA, 2018.

**Nouvelles publiées dans des suppléments culturels, anthologies ou collections**

« Shipwreck », *The Portable Museum : An Electronic Journal of Literatura in Translation*, Ox and Pigeon, 2015.
« Morder la mano (diálogo pelirrojo) », Maqueira Enzo (comp.), *Cuentos raros*, Buenos Aires, Ed. Outsider, 2014.

« Mis dos hemisferios » in *Golpes. Relatos y memorias de la dictadura*, (Torres Victoria y Dalmaroni Miguel, ed.), Buenos Aires, Seix barral, 2016.

« Bombero (monólogo encendido) », Colección Contra Tiempos, Universidad General Sarmiento, 2017.

« Retrato de Alfonso y su corcel », *Verano 12, Página 12*, 2017.

« Huérfanos en la nieve » in Baudoin Magela y Rivero Giovanna (comp.), *Carne de mi carne*, La Paz, Plural Editores, 2018 (anthologie de nouvelles pour l'anniversaire de la publication de Frankenstein).

« El cielo se abre », *Verano 12*, *Página 12*, 2019.

**Conférences/Articles** (remarquables en relation avec notre réflexion)

« La Nueva Narrativa Argentina, el carácter móvil de la memoria, internet o la máquina de editar en vivo, los anti géneros, lo porno y lo prohibido », conférence lue pendant le 22 Foro del Fomento del libro y de la Lectura, à Resistencia, Chaco, 2017.

« Machismo y literatura », in *Review*, 2018.

« Cuerpo y literatura », rencontre à la *Feria del Libro* de Buenos Aires, 2019.

« Contra la mirada tuerta », [url : http://fernandagarcialao.blogspot.com/2019/05/contra-la-mirada-tuerta.html].

## ARIANA HARWICZ

### Éléments biographiques

Ariana Harwicz est née à Buenos Aires en 1977. Elle y a étudié la philosophie (Universidad Nacional de Buenos Aires), le cinéma (Escuela Nacional de Cine, INCAA) et plus particulièrement l'écriture scénaristique et la dramaturgie (EAD, Escuela de Arte dramático). En 2007, elle vient en France pour préparer une licence d'Arts du spectacle (Université Paris III) et un master de littérature comparée (Université Paris IV) qui la conduit à écrire un mémoire sur les poèmes écrits par les survivants de la Shoa. De 2007 à 2017, elle a partagé sa vie entre un village de la Nièvre et Paris. C'est dans ces conditions qu'elle écrit ses trois premiers romans *Matate amor* (2012), *La débil mental* (2014), *Precoz* (2015). En 2017, elle s'installe à Paris puis publie en 2019 le roman *Degenerado* chez Anagrama. Ariana Harwicz passe sa vie entre Paris, où elle écrit, et ses nombreux voyages à travers le monde où elle est invitée à des Salons du Livre internationaux (Frankfurt, Paris, Guadalajara…) et en particulier dans son pays de naissance, l'Argentine, où elle est invitée à de nombreuses rencontres (notamment sur la traduction et le fait d'écrire à l'extérieur de son pays natal) et présentations.

### Éléments thématiques et esthétiques

Ariana Harwicz écrit avec un couteau caché dans son bureau. L'écriture est un espace de clandestinité qu'elle habite en guerrière dans une urgence de survie. Elle pointe sa lame contre tout ce qui menace de figer, de déterminer, d'enfermer. Le désir est une alarme, dit l'une de ses personnages dans l'un de ses monologues baroques. Une alarme qui la réveille de l'ennui et de la normalité morbide du couple, de la famille, des normes sociales, de ce que devrait être la maternité. Lorsqu'elle retentit, la personnage coupe et s'enfuit dans la forêt pour rencontrer le regard primitif du cerf, se fondre dans le paysage ou partir sur les routes à la poursuite de l'amant. Car l'amant est cet autre qui rode en marge du récit mais qui occupe tout l'esprit des personnages. Projection du désir dans toute son ambivalence entre obsession asservissante et pulsion libératrice, il est ce qui bouleverse l'ordre familial, social et psychique ainsi que la linéarité du récit, et transforme chaque personnage féminin en *gaucha*, en hors-la-loi, qui, armée d'un couteau, le poursuit inlassablement jusqu'au coup de grâce.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

« Je coupe donc je suis » : chaque coupure – narrative, sémantique – est une décharge libératrice. Ariana Harwicz écrit au couteau, multipliant les « couper à » de l'écriture scénaristique qu'elle a étudiée à Buenos Aires, frappant le rythme du récit comme les accords des sonates qu'elle écoute en écrivant, sculptant la langue comme une matière informe qu'elle découpe et libère de ses carcans. Couper à un autre paragraphe, couper à une autre image, couper à un autre son, couper à la forêt, couper au désir, couper à l'autonomie, couper à soi-même… Comme pour venger Emma Bovary, l'écriture devient une modalité de survie portée par l'invention d'une langue tranchante, aussi propre qu'apatride, qui crée les territoires liminaires d'une clandestinité cathartique.

## Bibliographie

### 1. De l'autrice

#### Romans

*Matate amor*, Buenos Aires, Paradiso, 2012 ; Espagne, Lengua de trapo, 2012 ; Buenos Aires, Mardulce, 2017 ; Pérou, Animal de Invierno, 2017 ; Chili, Elefante, 2018 ; Turbina (Ecuador), Intensa (Brazil), Dharma Books (México), Lazallamas (Costa Rica) ; traduit en hébreu (Zikit Books, 2014), en anglais (Charco Pess 2017), en turc, roumain, croate, arabe, géorgien, polonais, portugais, allemand, italien, français (Seuil, 2020). *Die my love* intègre la *short list* gagnante du C*onsciousness Prize*, la *short list* du *Valle Inclán Translation Prize*, nommé au *Man Booker Prize* en 2018.

*La débil mental*, Buenos Aires, Mardulce, 2014 ; Pérou : Animal de Invierno, 2016 ; Elefante (Chili, 2019), traduite en anglais (Charco Press, 2018), en hébreu (Tesha Neshamot, 2019) et en italien (Ponte Alle Grazie).

*Precoz*, Buenos Aires, Mardulce, 2015 ; Barcelona, Rata, 2016 ; traduit en anglais (Charco, 2019), en hébreu (Tesha Neshamot, 2019) et en italien (Ponte Alle Grazie)

*Degenerado*, Barcelona, Anagrama, 2019.

#### Nouvelles

« Un cerdo », Rennes, La Liebre Dorada, 2019.

« En retirada », revue en ligne *La tribu*, 2017.

Autres nouvelles publiées dans les revues *Granta, The White Review, Letras Libres, revista Eñe*, etc.

**Autres**

*Tan intertextual que te desmayas*, avec Sol Pérez, Buenos Aires, Contrabando, 2013.
*Sobre llovido mojado*, pièce de théâtre écrite et mise en scène avec Sol Pérez, Buenos Aires, Centro Cultural Rojas.
*El mal está hecho (« le mal est fait »),* pièce de théâtre écrite par l'autrice, mise en scène par Milagros Ferreyra, Buenos Aires, Centro Cultural Rojas, 2010.
*El día del Ceviche*, documentaire réalisé par l'autrice, 2000.

**Adaptations théâtrales**

*Matate amor*, 2018 (Adaptation : Ariana Harwicz, Marilú Marini, Érica Rivas ; Actrice : Érica Rivas ; Metteuse en scène : Marilú Marini) au théâtre Santos 4040 (Buenos Aires).
*La débil mental*, 2017 (Mise en scène d'Alfredo Alonso avec les actrices Alicia González Laá, Isabelle Bres) ; 2019 (Adaptation et mise en scène : Paula Herrera Nóbile ; Acteur.es : Fiamma Carranza Macchi, Paula Herrera Nóbile, Fernando Sala Conill/Pato Brest).
*Precoz* (première prévue pour 2020 en Argentine sous la direction de Lorena Vega).

## GABRIELA CABEZÓN CÁMARA

### Éléments biographiques

Gabriela Cabezón Cámara est née à San Isidro, 1968, et réside à Buenos Aires. Elle étudie la Littérature à l'Université de Buenos Aires. En 2013, elle obtient une bourse d'écrivaine résidente à l'Université de Berkeley en Californie où elle donne des cours et des conférences sur la gauchesca (qui inspireront plus tard son roman Las Aventuras de la China Iron). Elle est écrivaine et journaliste culturelle. Elle donne des cours d'écriture créative à l'Universidad de las Artes à Buenos Aires et anime un atelier d'écriture. L'autrice écrit des romans et milite pour les causes des personnes LGBTQI, contre toute oppression ou stigmatisation intersectionnelle (de genre, de classe, de race) et pour le respect de l'écologie. Elle est l'une des instigatrices du mouvement féministe *Ni una menos* qui lutte contre le féminicide depuis 2015, et sa conception de la littérature comme intervention sur le réel anime son travail journalistique : elle est responsable du supplément « *Soy* » du journal *Página 12* (*Soy* (« el suplemento de la diversidad, la diferencia, lo raro »), qui traite de problématiques LGBTQI et collabore par des chroniques, des critiques et des nouvelles dans plusieurs journaux (*Página12*, *Le monde diplomatique, Revista Anfibia, Revista Ñ* (*Clarín*)). Elle est invitée à plusieurs Salons du Livre internationaux et participe régulièrement à des rencontres dans des librairies (Eterna Cadencia, notamment), des centres culturels (Casa Brandón, Buenos Aires ; Olga Vázquez, La Plata) et des universités argentines (Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata) pour présenter son œuvre ou bien celle d'autres auteurs et autrices ami.es.

### Éléments thématiques et esthétiques

Dans ses trois premiers textes, qu'elle nomme une « trilogie obscure » (*La Virgen Cabeza, Le viste la cara a Dios, Romance de la negra rubia*), elle écrit depuis les entrailles de la société argentine en explorant des espaces marginaux et autogérés tels que les *villas miserias* (bidonvilles), les squats d'artistes ou l'enfer des réseaux de traite sexuelle, dans un style hybride néobaroque qui mélange le réalisme urbain, le romantisme du Río de La Plata, la fable médiévale, l'épopée, les récits bibliques, la poésie et le théâtre du siècle d'or, l'esthétique baroque, le *queer*. Elle a également collaboré à deux reprises avec le dessinateur Iñaki Echeverría pour *Beya*, *Le viste la cara a Dios* dans sa version graphique et pour *Y su*



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

*despojo fue una muchedumbre* qui s'intéresse à différentes formes de violence en Tunisie, en Argentine et en Syrie. Son dernier roman, *Las Aventuras de la China Iron* revisite et détourne l'œuvre fondatrice argentine *El Gaucho Martín Fierro* de José Hernández en donnant la voix et le protagonisme à la « china », sa jeune femme – et servante – inaudible et invisible. En donnant la parole à une oubliée de cette histoire, elle redessine les contours d'un espace oblitéré, celui des voix féminines dans la littérature argentine classique.

Chez l'autrice, l'art et la vie se performent réciproquement et son engagement pour la visibilisation et l'émancipation des sujets en marge fait un saut de la littérature à la rue lorsqu'elle est invitée à rebaptiser la Plaza Martín Fierro en Plaza China Iron par un collectif d'associations locales d'adolescent.es en situation de rue qui, en organisant ce festival de quartier, se réapproprient et re-signifient l'espace public en « lieu à soi » ; ou bien lorsqu'elle transpose son roman graphique *Beya* sur la traite des femmes en une fresque monumentale à l'entrée du Salon du Livre de Buenos Aires. En somme, l'œuvre de Gabriela Cabezón Cámara est un carnaval baroque où la vie et l'art s'alimentent dans une fête et un cycle permanents faisant *carnis levare* à l'ordre, aux normes, aux institutions, aux genres et aux canons et célébrant la vitalité et la créativité de la rage et du désir.

## Bibliographie

### 1. De l'autrice

### Narration

*La Virgen Cabeza*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.

*Le viste la cara a Dios,* Sigueleyendo.es, 2011; Buenos Aires, La isla de la luna, 2012.

*Beya (Le viste la cara a Dios)*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013 (Cabezón Cámara, Gabriela et Echeverría, Iñaki).

*Romance de la negra rubia*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014.

*Y su despojo fue una muchedumbre*, Cádiz, Cazadores de ratas, 2015 (Cabezón Cámara, Gabriela et Echeverría, Iñaki).

*Sacrificios*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional argentina para su Colección del Bicentenario, 2017.

*Las Aventuras de la China Iron*, Random House, 2017.

**Nouvelles publiées dans des revues / journaux / anthologies / autres**

« La guacha redonda », *in* Lojo María Rosa (antol.), *Las dueñas de la pelota*, Buenos Aires, El Ateneo, 2014.
« Basura », *revista Anfibia*, 2017.
« Primavera árabe », Rennes, La Liebre Dorada, 2019.

**Adaptations**

*Beya*, adaptation théâtrale de Marisa Busker, 2016-2017.
*La virgen cabeza, Romance de la negra rubia, Las aventuras de la china Iron*, adaptation des textes de l'autrice pour le cycle Enredadera, Librairie La Liebre, Buenos Aires, 2018, 2019.
*Beya durmiente (DJ Beya)*, adaptation musicale et performance de Victoria Roland, Buenos Aires, 2019.
*Las aventuras de la china Iron*, réalisation de Alejandro Fadel, production de La Unión de los Ríos (en cours).

## MARIANA ENRÍQUEZ

### Éléments biographiques

Mariana Enríquez est née à Buenos Aires en 1973. Elle est écrivaine et journaliste culturelle (notamment pour le journal *Página 12* où elle dirige le supplément culturel *Radar*), cette cohabitation entre l'écriture journalistique et fictionnelle générant une pratique d'écriture du genre de l'horreur qui lui est particulière.

Elle est passionnée de littérature d'horreur. Ses références majeures sont Stephen King mais aussi Lovecraft, Poe, King, James, Rulfo, Bradbury, Maupassant et au niveau local Lugones, Ocampo, Quiroga, Cortázar (bien que ces derniers ne viennent pas directement du genre de l'horreur) et de récits de vampires, de mythologies du nord et de l'est de l'Europe, de croyances locales et païennes argentines (San la Muerte, Gauchito Gil, Pombero, Brujas curanderas…etc.). Son adolescence coïncidant – nous dit-elle – avec un *destape* des témoignages et des récits crus de la dictature militaire au début des années 90, cette conjonction de lectures issues des mythologies, de la fiction et du réel, configurent sa pratique de lecture du genre littéraire de l'horreur. Née en 1973, nous pouvons dire que la généalogie de son esthétique de l'horreur commence dès son enfance traversée par l'expérience « épidermique »[1027] de la dictature militaire qui n'est pas passée par le filtre de la raison mais est restée dans l'inscription d'une sensation de peur, de claustrophobie, de secret, de duplicité ayant façonné un regard, une subjectivité, des obsessions ou projections qui resurgissent parfois inconsciemment comme dans le texte *Chicos que vuelven* (2011) qui figure dans notre corpus, dont elle explique que c'est une amie qui lui a fait remarquer qu'il y avait là une lecture de la dictature alors que l'autrice assure ne pas y avoir pensé en l'écrivant. Si l'enfance sous la dictature configure un regard, une obsession sensible, l'adolescence configure une pratique de lecture du genre de l'horreur qui vient se mêler au contexte de la « fiesta menemista », cette « Mala época para ser jóvenes » (Drucaroff, 2011)[1028].

### Éléments thématiques et esthétiques

[1027] Ce mot est d'elle-même.
[1028] Drucaroff Elsa, *op. cit.*



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Fantômes, revenant.es, disparu.es, errent entre fiction et réalité, entre le passé récent dictatorial et le présent décadent ménémiste de l'adolescence de l'autrice. C'est cette adolescence difficile et *underground* de Mariana Enríquez qui inspire son premier roman *Bajar es lo peor* (1994) qu'elle écrit à 17 ans et qui inspire aussi la plupart des personnages de son œuvre. Fantômes, revenant.es, disparu.es sont donc les figurations fictives de la configuration subjective et littéraire de l'esthétique et du processus d'écriture de l'autrice. Elle occupe cette position d'entre-deux du fantôme : entre la fiction et le réel, le passé et le présent, l'absence et la présence, le politique et le littéraire, l'histoire et l'intime, et c'est de cet entre-deux que naît le monstre, autrement dit, la singularité du style et du regard de l'écrivaine. Un entre-deux qui est aussi celui d'une tentative de « traduction culturelle » de la littérature d'horreur anglo-saxonne en espagnol, de « traduction littéraire » du contexte social et politique argentin en littérature d'horreur (à la Stephen King).

Cette généalogie du « monstre » Mariana Enríquez la continue dans sa pratique d'écriture à la fois journalistique et fictionnelle à l'âge adulte. La cohabitation entre l'écriture journalistique et fictionnelle génère une pratique d'écriture du genre de terreur qui lui est particulière : les médias sont très présents dans ses nouvelles, dont elle recueille souvent le point d'ancrage dans des coupures de presse, et le discours médiatique est souvent traité comme une instance de neutralisation et/ou de domination des anomalies, des bizarreries, des excès, qui surviennent. L'autrice, toujours dans l'entre-deux, traite les filtres, les perceptions et les discours en lice pour représenter le réel sous le miroir déformant de l'horreur. Autrice *fantôme,* les personnages de revenant.es, de fantômes et de disparu.es de ses textes incarnent son processus d'écriture hanté qui investit les interstices du temps, du réel et de ses représentations ,transgressant le régime de représentation hégémonique en régime de représentation fantasmatique.

## Bibliographie

### 1. De l'autrice

### Narration

*Bajar es lo peor*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1995; Buenos Aires, Galerna, 2013.

*Cómo desaparecer completamente*, Buenos Aires, Emecé, 2004.

*Los peligros de fumar en la cama*, Buenos Aires, Emecé, 2009; Barcelona, Anagrama, 2017.
*Chicos que vuelven*, Córdoba, Eduvim, 2010.
*Cuando hablábamos con los muertos*, Santiago de Chile, Montacerdos, 2013.
*Las cosas que perdimos en el fuego*, Barceloan, Anagrama, 2016 ; traduit en polonais, italien, portugais, anglais, allemand, norvégien, taïwanais, turque, roumain, hébreu, tchèque, suèdois, danois, hollandais, français, lituanien et grec.
*Este es el mar*, Buenos Aires, Literatura Random House, 2017.

**Autres**

*Mitología celta*, Buenos Aires, Gradifco, 2003.
*Alguien camina sobre tu tumba: Mis viajes a cementerios*, Buenos Aires, Galerna, 2013.
*La hermana menor: Un retrato de Silvina Ocampo*, Ediciones UDP, 2014.

## SAMANTA SCHWEBLIN

### Éléments biographiques

Samanta Schweblin est née à Buenos Aires en 1978. Elle a suivi le cursus de *Diseño de Imagen y Sonido* de l'Université de Buenos Aires. Elle est autrice de nouvelles et de deux romans et vit à Berlin depuis 2012 où elle écrit et anime des ateliers d'écriture. Le langage semble être le nœud problématique au cœur de son processus d'écriture. Elle raconte que son enfance fut marquée par une période de mutisme provoquée par sa grande frustration au moment de prendre conscience des limites du langage et des malentendus possibles : « A mí me frustraba mucho el lenguaje. Me fastidiaba la distancia que había entre lo que yo quería hacer, transmitir, y que finalmente llegaba al otro » (Schweblin, 2015)[1029]. L'autrice étend cette réflexion sensible sur la langue lorsqu'elle parle de son expérience d'autrice vivant à l'étranger en Allemagne où le bain linguistique permet une relation intime et intérieure autant qu'une mise à distance critique et créatrice avec la langue maternelle (Schweblin, 2015, 2018)[1030].

### Éléments thématiques et esthétiques

En racontant cet épisode de l'enfance qui inquiéta ses parents et son institutrice, alors qu'on lui pose la question de son rapport au langage, Samanta Schweblin fait de cet inquiétant mutisme un mythe originel de sa naissance comme écrivaine. En effet, ses nouvelles investissent l'inquiétante étrangeté (Freud, 1919)[1031] des rapports entre les gens et notamment au sein de la famille en dénaturalisant le langage et les liens. L'autrice semble jouer à déposséder ses personnages d'eux-mêmes ou de leur rapport au réel, aux autres et donc, au langage. Et ces dernièr.es, étrangement dépossédé.es du langage, incarnent donc ce processus d'écriture par lequel Samanta Schweblin naît comme « monstre », comme singularité esthétique. L'autrice se réapproprie donc cette expérience d'un mutisme critique et étrange originel pour le performer dans son écriture et l'investir et l'étendre à d'autres problématiques

[1029] L'autrice explique son lien entre l'enfance et le langage dans un entretien accordé à la BBC : [https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/10/151026_hay_festival_entrevista_argentina_samanta_schweblin], consulté le 02 février 2019.
[1030] L'autrice explique son rapport à la langue et à l'écriture en vivant à l'étranger : [https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/vivir-y-escribir-afuera.html]
[1031] FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Folio, 1985 [1919].



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

sociales, politiques ou culturelles. En effet, cette frustration qui débouche sur le mutisme fait écho à la problématique ainsi formulée par Elsa Drucaroff : « Todo es lenguaje (y por eso desolación) »[1032] de la perte de performativité et de signification des signes pendant l'époque de la transition démocratique d'Alfonsín et du ménémisme ayant pour conséquence une perte de confiance dans les mots. Dans tous ses romans, l'autrice interroge l'entre-deux qui s'ouvre entre les langues ou les êtres qui tentent de communiquer, mais aussi l'entre-deux qui s'ouvre entre le réel et le surnaturel et qui constitue une vision du monde et un processus d'écriture. Il est soit fécond et permet la création comme dans le roman qui fait partie de notre corpus, *Distancia de rescate* (2014) ; soit stérile comme dans certaines nouvelles dans lesquelles il constitue une distance ou une limite infranchissable menant à l'absurde ou au tragique.

## Bibliographie

### 1. De l'autrice

#### Narration

*El núcleo del disturbio*, Buenos Aires, Ediciones Destino, 2002 (Primer premio del Fondo Nacional de las Artes 2001).
*Pájaros en la boca*, Buenos Aires, Random House, 2009 ; Lumen, Almadí (Primer premio del Concurso Nacional Haroldo Conti por el cuento « Hacia la alegre civilización de la capital », Premio Casas de las Américas, 2009).
*Siete casas vacías*, Buenos Aires, Editorial Páginas de espuma, 2015 (Premio Internacional de Narrativa Breve Ribera del Duero 2015, Finalista Premio Hispanoamericano de Cuento Gabriel García Márquez, 2016).
*Distancia de rescate*, Buenos Aires, Random House, 2014 (Premio Tournament of books 2018 como « Mejor libro del año publicado en EEUU », Premio Tigre Juan, 2015, Premio Shirley Jackson (categoría de novela corta), 2018).
*La respiración cavernaria*, Páginas de espuma, 2017.
*Kentukis*, Buenos Aires, Random House, 2018.

#### Adaptations

[1032] DRUCAROFF Elsa, *op. cit*, chapitre 11, p. 416.



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

« Cabeza contra asfalto », adapté et mis en scène par Pablo Elías Quiroga.

« Un hombre sin suerte », adapté et mis en scène par Osmar Nuñez.

# ENTRETIENS AVEC LES AUTRICES RÉALISÉS AU DÉBUT DE LA THÈSE

# (2015)

**Entretien avec Ariana Harwicz**

***17 avril 2015, Place des fêtes, Paris***

Pregunta: Ariana, ¿cómo viniste a la escritura literaria?

**Ariana Harwicz:** Empecé luego del secundario a estudiar filosofía, concretamente guion cinematográfico. Me mudé del cine al teatro hacia la carrera de dramaturgia, siempre relacionada con las escrituras cinematográficas o teatrales. Pero siempre faltaba algo: con los guiones de cine, no entendía que después los guiones se rompían o que nadie podía encontrarlos en una librería. Me gustaba trabajar sobre todo el estilo. La volatilidad, la cosa de que desapareciera el texto me angustiaba. Después en el teatro, sabemos que prima la acción, que pasa el resorte de la acción. A mí, lo que me interesa, era trabajar estilísticamente las palabras, corregirlas, la sonoridad, el ritmo, la musicalidad. Después, me vine a vivir a Francia hace siete u ocho años. Estudié artes en Paris 8 y el master de literatura comparada en la Sorbona. Ahí empecé a arrimarme a la literatura. Y cuando estudié eso, me fui a vivir al campo. Tuve un hijo y ahí me alejé de la sociedad. Estaba viviendo en el campo en un pueblo de varias casas, no tenía nada que hacer y de esa angustia, de ese desarraigo, nació la escritura y *Matate amor*. No fue un acto consciente. Me tiré a la escritura. Era una experiencia de desconcierto: ¿Qué hago acá? con un bebé, en un pueblo, sin trabajo. De repente me encontré a los treinta sin trabajo, sin universidad, me encontré despojada de eso. Ese vacío, esa cosa de asocial, de marginal, me llevó a la escritura. Capaz que por eso mis personajes tienen algo de marginal, de corridos de la sociedad, porque era como yo me sentí.

P: ¿Cómo participás en la vida literaria, fue fácil insertarte?

**AH:** Todo fue vertiginoso. Me sentí como en un mundo aparte, traída a otro mundo. Una día, estaba en Madrid y un chico me pregunta ¿Vas a hacer la presentación de Harwicz? Yo pensé que sí, que voy a hacer la presentación de Harwicz, como si fuera otra. Ese lugar que te otorgan de escritor, al principio era fascinante. Me invitaron a hacer presentaciones en España, en Argentina, en Israel. En Argentina hubo ciclos de lecturas. Cuando hago una presentación, siempre es como un acto performático, algo teatral. Siempre intento que haya algo del orden de lo fascinante en mis presentaciones.

P: Ser escritora, en algún sentido, te saca de tu marginalidad, te pone en el centro de una escena cuando vos escribís desde el margen: ¿cómo logras conservar este margen, que parece esencial en tu proceso de escritura, en tu vida literaria?

**AH**: Es verdad que podría crear un conflicto pero en realidad no, porque cuando estás en Madrid o en Buenos Aires, estás en el centro. Pero después yo siempre vuelvo al campo. No es mi país, no es mi lengua. Hay algo del descentramiento. Y me pongo a escribir y hay algo de lo marginal. Estoy otra vez salida, corrida, marginal, sola, sin trabajo. Hay un vaivén.

P: Hay un vaivén. Tanto en tu vida literaria como en tu vida personal: te desplazas de París al campo, del centro al margen. Hay desplazamiento, movimiento, ¿cortes ? Quisiera adentrarme un poco en *Matate amor*: La novela empieza con la protagonista arrojada al pasto con un cuchillo en la mano, a punto de pasar al acto de apuñalarle a su marido y a su hijo. En el medio de la novela, un momento de desesperación la lleva a atravesar el vidrio de la ventana. Los tajos de vidrio la mutilan (podemos considerar este acto como una automutilación). El sexo está también relacionado con el acto de cortar, "hachazos" definen los movimientos del marido, "nos mutilamos" es el verbo usado para el acto sexual con el amante. En cada relación, hay un cuchillo de por medio. En la novela, siempre planea la amenaza del cuchillo que vuelve de manera compulsiva, repetitiva. Me pregunto: ¿cortar qué? ¿Con qué?

**AH**: Un cuchillo aparece o desaparece. Hay un arma que se está por disparar. Un cuchillo real o imaginario. Pero igual es lo mismo. Como si el acto sexual fuera relacionado con algo que destruye, que cae, con una catástrofe, con un desastre natural, con algo peligroso. ¿Por qué? El estado de perturbación mental, el estado de fastidio con la vida hace que forzosamente la maternidad, el sexo, la vida cotidiana, están mediados por un deseo de destrucción. La protagonista está todo el tiempo al borde de la explosión: me voy a cortar, me voy a ir, me voy a encerrar a masturbarme. No lo voy a matar, dice. Pero ya diciéndolo es peligroso. Una madre no se pregunta si va a matar a su hijo. Esta siempre ahí latente la idea de podría matarlos pero no lo voy a hacer. Yo creo que tiene que ver con el estado de furia del personaje donde parece que nada alcanza. Coger en el acto sexual, acabar, tener un orgasmo no alcanza, haber tenido un hijo no alcanza, correr arrancando tierra y lombrices no alcanza, como si buscara algo más, siempre. Y el cuchillo tiene que ver con esto: ¿qué más se puede hacer con esta vida? Bueno, matarte, cortarte, violarte. Una apuesta hacia lo extremo de lo posible. Soy capaz de. Después no lo usa, viste.

P: Claro, pero tiene la posibilidad de usarlo.

**AH**: El arma está ahí : que esté la posibilidad de la destrucción.

P: Es como la libertad y la creación: poder hacer todo lo que uno quiere. Es lo posible. Abrir con el cuchillo como abrirse un camino. ¿Podrías decir que escribir es cortar? Si entendemos la palabra cortar desde lo polisémico.

**AH:** Literalmente, cuando escribo, tengo la impresión de que hay un acto criminal ahí. Hay un cuchillo en el *bureau*. Por otro lado, tengo la sensación de que escribir tiene que ver con trasgredir e ir hacia lo ilegal, con ir hacia lo que yo no podría ser que es ser una asesina. Cosas que no se pueden hacer en la vida. Cuando escribo, es casi lo mismo. Casi lindero. Más allá del peligro también cortar es cortar con lo que uno es antes de escribir, cortar con la vida que uno lleva, con los mandatos familiares, con lo que hay que decir, con los legados de los padres. Corte, corte, corte. Me parece que puede ser la misma euforia que cuando uno hace una película al hacer cada escena: cuando escribo tengo esta sensación, que escribir es cortar. Alguien decía que se leen los capítulos de *Matate amor* con un ritmo bestial y como si fueran cortados a cuchillo. Son micro capítulos que terminan muy bruscamente y empieza el otro. También, cuando escucho piano (que me inspira para escribir), me gustan las sonatas que terminan brutalmente.

P: ¿Tiene que ver con el deseo, el sexo: la brutalidad del corte, de terminar, descargar?

**AH**: Hay que estar en un estado de bestialidad para escribir. La escritura está relacionada con el deseo. Escribir genera un gran deseo sexual. Mucha gente come cuando escribe. A mí, escribir me genera hambre, deseo sexual o también violencia. Atravieso las mismas pulsiones que los personajes.

P: Las pulsiones se relacionan con lo indefinido. En *Matate Amor*, las categorías de la novela quedan en la indefinición. El espacio nunca es definido, es un campo cualquiera, un no-lugar que sin embargo está bien delimitado por las acciones de los personajes y las relaciones que entablan entre sí (el marido que va al trabajo, el hombre de la moto que va y viene, los vecinos que viven al lado, el bosque y la casa). Es ambivalente porque por una parte encierra y por otra parte está el bosque que parece liberar, que es un lugar misterioso de escape. El tiempo también es indefinido porque es repetitivo, marcado por el ritmo del campo y de lo cotidiano, el ritmo del bebé con sus necesidades, las compulsiones de la protagonista. Alterna entre lo mental y lo exterior (las compulsiones y la rutina). Mientras tanto, la noche está omnipresente. Los personajes tampoco son definidos: no tienen nombres. Es interesante notar que si el marido tiene una historia y una familia en la novela, no es el caso de la mujer. Ella no tiene historia, no tiene familia. Este estatuto se asemeja al que define su bebé en la novela "hijo del bosque, hijo apátrida, errante". Además las relaciones que, indirectamente, los

podrían definir de manera "fija", siempre son subvertidas: la madre no tiene una relación que corresponde a las normas sociales con su hijo, siempre ironiza sobre su "marido" / "dorima" y tiene un amante. Lo único que define a la madre y al hijo son los instintos, lo que viene de lo interior: los deshechos, la sangre, las pulsiones, lo animal. La protagonista resiste a toda categorización o definición social, familiar, profesional. Resiste a toda fijación. La veo como una mujer primigenia, arcaica, mítica que intenta ser. ¿Es la indefinición un motor de escritura?

**AH:** Hay cruces de todo: es un no-lugar pero la casa es omnipresente y muy definida (la ventana, el cemento). Lo mismo con la protagonista: no se sabe de dónde viene pero tiene el "dorima", el hijo. O sea que por un lado arrasa con las convenciones, el no-lugar, el no-nombre, el no-tipificar, y por otro lado está la tipificación máxima quizás como ironía: repite "mi marido". Hay algo de cínico en el trío: el bebé, el marido y yo. Hay un cruce entre el radical del no-ser y la tipificación máxima. La cabeza de ella es un coctel de las dos cosas: no vengo de ningún lugar, no soy nadie, podría estar desnuda en el campo y por otro lado, soy la madre y la esposa de esos dos. La indefinición me sirve para escribir. Además, no puedo bautizar a los personajes. Yo no les veo nombres a los personajes. Están ahí arrojados (es muy existencialista) al mundo. Los veo en un estado puro salvaje y a la vez marcados por la sociedad. La indefinición me sirve para darles libertad, para que puedan ser más salvajes, más animales, como no-personajes (como en Becket). Me otorga libertad.

P: Liberarles de las cargas semánticas que pesan en la sociedad, de la carga de las palabras. Te escuché usar la palabra "exilio" en entrevistas, en charlas, en presentaciones.

**AH**: Siempre tiene una connotación política, con la dictadura militar. Es una palabra de moda, que se utiliza más en un contexto dado.

P: Una palabra muy cargada semánticamente…muy cerrada.

**AH:** Yo la uso a propósito mal. Por ejemplo hablo de doble exilio: primero un exilio de Buenos Aires a París y luego un exilio de París al campo. Otro desplazamiento. Yo lo uso un poco irónicamente.

P: En tu obra, la palabra "exilio" puede remitir a la condición de extranjera de la protagonista de *Matate amor* que se asemeja a tu propia condición. También, puede remitir al exilio como desplazamiento del cuerpo de un estado a otro: de ser uno a ser dos en la relación de maternidad (desdoblamiento), de desear fundirse con la tierra. También puede remitir a la huida (la huida al bosque). Además utilizaste la palabra exilio en una entrevista para hablar de

tus exilios académicos: del guion a la dramaturgia a la literatura, y entonces de exilios en los modos de expresión. Al final, la conjunción de los exilios (geográfico, corporal, de expresión) converge en este bosque en Francia y en la literatura. Si volvemos al carácter simbólico de este bosque como bosque de palabras que remite a la creación literaria, entonces podemos ver ahí un espacio originario que se construye en el exilio, en este "cuerpo apátrida". Liberas la palabra o la re-significas, le sacas la pesada carga semántica.

**AH**: Sí, sino yo usaría otra. Me exilié pero no tuve que ir a ningún lado, nadie me echó. La uso a propósito, tiene una carga dramática. Me gusta usarla en un contexto que no tiene nada que ver: yo me vine en el 2007, a estudiar, no tiene nada que ver con la década del 70. La uso para dar dramatismo, para darle todo la significación y el peso que es ir de un país a otro. Uso esa palabra como metáfora. Como vos decís de un cuerpo a otro. O el exilio del campo a la ciudad como la posibilidad de tener varias vidas. Modificarse.

P: ¿Modificarse sería tener la posibilidad de volver a los orígenes, siempre? La materia es omnipresente en la novela: las materias naturales (la tierra, el bosque, el pasto…), las materias corporales (la sangre, la caca, la orina, la leche…). El lenguaje poético materializa las sensaciones (olfativas, sonoras, visuales) y las voces son "ensalivad[a], pastos[a], textura". Siempre son materias informes que tienen que ver con lo interior (del cuerpo), con lo originario (la naturaleza, los elementos). Es como una materia que no se deja fijar en una forma definitiva. Siempre es "trans", se puede transformar. Nos podemos referir a Georges Bataille y el concepto de "informe" que define como "una operación que consiste en desclasificar, en el doble sentido de rebajar y poner desorden en toda taxonomía para anular las oposiciones en las que se funda el pensamiento lógico y categorial." Para Georges Bataille, lo informe consiste en un desliz, una ruptura del sentido: de las relaciones binarias entre significante y significado, entre forma y contenido, y los demás sistemas. Busca en lo informe una vía de liberación. Por eso explora lo que está rechazado como demasiado "bajo" (en oposición con la Razón). Cree en la posibilidad de una materia bruta, refractaria al sentido, a la puesta en forma (en contra de la idea aristotélica de que una materia no existe para el hombre sino puesta en forma). Celebra una estética que define como "bajo materialismo", "escatología", "abyecto".

**AH**: No sé porque hay esta paleta de tanta materia. Claro porque ya viene por el campo semántico del bebé y de la madre: la pis, la caca, las sobras de comida cuando come, la leche…el rojo, el blanco. Yo voy a ver siempre pintura, y me fascina pensar y ver la materia de la pintura, ver los trazos de la pintura pegados a los cuadros. Nunca pinté pero siempre veo

el trabajo de escritor como un atelier de pintura. Siempre de pintura o escultura. El campo semántico del deseo está ineludible en lo material: los líquidos, el cuerpo, el sudor. El campo en sí es pura materia, no hay nada más material que el campo: tierra, hormigas, animales, hojas, agua…Entonces creo que para la paleta de la escritura me venía bien tener tanta materia: campo, maternidad, deseo. ¿Por qué tanta materia? No sé. Yo veo un personaje que está todo el tiempo pensando rodeado de materialidad. Para mí la experiencia de la maternidad y de vivir en el campo me marcó mucho porque yo viví siempre en la ciudad, más aséptica. En el campo todo el tiempo estás en contacto con la materia: te metés el pie en el barro, hay que cortar la madera. La maternidad, ni te digo: tan material. Las manos siempre llenas de cosas, la boca llena de cosas. Este desborde de materialidad me servía para añadirlo al desborde de ella, mental.

P: Tiene que ver con tu proceso de escritura o con el uso del lenguaje que es como una materia a la que vas dando una forma. Pero siempre dejándola fluir como si fuera una materia autónoma. Dejándole la posibilidad de ser transformada. De transformar. Trabajas como artesana. Hay algo de artesanal en ese tomar materias para escribir.

**AH**: Yo siento todo el tiempo que soy como el escultor que esculpe, que es una metáfora mía. Igual el tema de trabajar las palabras es idéntico al proceso del escultor: darles formas, cortarlas, añadirles algo, sacarle algo que le añadiste. Me imagino exactamente todo el proceso del escultor. El proceso de la palabra es artesanal, es físico. Después también hablamos de las pulsiones sexuales. No hay nada más físico que el escribir: se te acelera el corazón, las pulsiones. A mí me da mucho hambre.

P: Como un fluido, una materia prima. Lo veo como algo mítico. Una vuelta a los orígenes de la creación, una vuelta a la materia informe. Salir de las formas, de las categorías, de las tradiciones y volver a la materia. Salir de los determinismos y crear.
En mi investigación, concibo el cuerpo como un lugar de inscripción de discursos políticos y sociales argentinos construidos desde binarismos fijos: civilización versus barbarie; Argentina versus Europa; trabajador versus oligarca… Los discursos apuntan a construir un cuerpo patriótico, homogéneo. Tu uso de la palabra "exilio" permite sacarlo del semantismo patriótico, de sus orígenes nacionales y culturales. Me parece que lo informe, lo indefinido, contribuyen a salir de esto también. ¿Cómo sentís tu relación con tu país, tu "patria"?

**AH**: Si yo hiciera eso sería genial porque es trabajar tratando de desacomodar un campo semántico, de salir de la tradición argentina pesadísima, importantísima; del cuerpo argentino y sus símbolos. Pero es verdad que modestamente, desde una poética personal de los

márgenes, es verdad que mi intento es ése: la subversión, salir de esto. El acto propio de escribir es eso. Pero yo trato de llevarlo más allá: subvertir es tratar de pensar la literatura no como siempre desde la literatura argentina, el terreno argentino. No tratar de pensarla como una escritura de la bandera, con los símbolos patrios. Tampoco es francesa. No pensarla desde los tópicos. Por eso acá, en Francia, no sé cómo leerán la literatura mía. No está ni en el asomo de la dictadura militar, o de las tipificaciones de un porteño, o de una neurosis de alguien. Sí está en el lenguaje. Los personajes son voces. Sí, está en el argot, en el neologismo, en la música, está en los refranes. Hay refranes o maneras de hablar de la década del setenta, hay una música y un empleo de palabras. Más allá de eso no se podría decir que estos personajes son argentinos. Escribir es eso: desacomodar, re-semantizar. Si no re-sementizas, no me parece que es escribir.

P: En *Matate amor*, el bebé es "hijo del bosque, hijo apátrida, errante" (p. 50) ¿Podríamos definir tu literatura como una literatura apátrida, errante? Una literatura de la errancia, los desplazamientos y los vaivenes?

**AH**: Ese es mi intento con tener un hijo apátrida, un hijo del bosque, no nacido en una maternidad o en un hospital sino acunado por la madre. Siempre alejado de lo que debería ser un bebé: el chupete, las canciones de cuna, sino sacarlo de todo eso. Errante.

P: Igual que la escritura.

**AH**: Sí, provocar una escritura hija de otra cosa. Nacida de otra cosa, no de los padres que sabemos que son. O padres otros. Sin padres.

P: Sin padres, sin patria, apátrida, "a-mátrida". Podríamos volver al cuchillo: cortar con la patria, cortar con la familia. Cortar para volver a empezar y crear desde cierta autonomía. ¿Pensás que hay un vínculo entre la maternidad y la escritura?

**AH**: Biográficamente o literariamente. La literatura me salvó de la "depresión". Yo no podría ser solo madre. Me parece que le faltaría el "corte A". Volvemos al corte. En cine, decimos "corte A": se hace otra escena, se hace un montaje. La "A" es mayúscula siempre. "Corte A" y ahora voy a vivir al campo. Yo siempre digo "corte A"… Jerusalem. Corte A… me parece que lo interesante en la estructura de la vida es el "corte A". El niño también necesita el corte A con la madre. Entonces mi maternidad necesita los cortes. Por ejemplo yo, dos veces a la semana, no veo a mi hijo. Tengo el ritmo de una divorciada. Dos veces por semana estoy en París, ejerciendo mi libertad. Y ahora "corte A" lo voy a buscar al colegio, en el campo. Esos cortes me parecen necesarios. Me parece que la escritura salva a la maternidad de

transformarse en algo casi siniestro. Las madres que se pegan a los hijos, que se embotan, que se succionan, que simbiotizan. Necesitas este corte que te da la escritura. Pero en mis escritos, en *La débil mental*, los padres y los hijos están en una relación sensual, sexual, corrompida, que quizás no tiene este corte.

P: En *La débil mental*, la relación entre la madre y la hija es muy fusional, es como una fusión de los cuerpos. *La débil mental* viene después de *Matate amor*, ¿Hay un vínculo o una continuidad entre las dos novelas?

**AH**: Sí veo un vínculo. Tampoco es la protagonista de *Matate amor*, después. No es este tipo de continuidad argumental. Hay analistas que subrayan la prolongación de la normalidad a la angustia y a la locura. Como que uno no se vuelve loco de repente. Veo una relación en que la obsesión es siempre la misma. El erotismo de los padres y de los hijos. Los hijos espías o casi enemigos de los padres que vienen a quitarle la libertad y la vida. Yo veo algo de conflictividad.

P: En *La débil mental* hay un tipo de por medio: entre la hija y la madre. Es el amante de la hija. Él es casado y ella está pendiente de sus llamadas y citas. Después, la hija va confesando esta relación a su madre, que la empuja a un acto sacrificial. La pareja madre-hija se vuelve una especie de monstruo con dos cabezas que sacrifican al amante. Yo me pregunto: ¿quién o más bien *qué* es este tipo?

**AH**: Es genial el *qué* es. Está cosificado.

P: ¿Por qué este personaje se vino a meter ahí ? Llega desde afuera y sale a la hija del espacio cerrado de la casa.

**AH**: Claro, vino a sacarla. La madre tuvo esta "cosa" con el padre de la hija. Pero nunca está visto como el padre. No sé por qué. Nunca hay padres. La madre tuvo eso y después la hija desde el vientre se lo sacó. Imagina ella. Es culpa de la hija que nació que el tipo se fue. Después, la hija tiene su coso y la madre se mete y se lo saca y lo sacrifica. ¿Qué es esa cosa? Esa cosa es todo, casi el ciervo en hombre. Está en *Matate amor*, está en *La débil mental*. Y está omnipresente absoluto en la nueva novela que estoy escribiendo. Me acuerdo que a Antonioni (el director) le preguntaron: "¿Qué es eso, misterioso ?" Y él contestaba: "No sé qué es pero está". El deseo extremo para mí es lo luminoso de mis novelas. Toda la carga está puesta ahí. No es el amor. ¿Esa cosa qué es? No sé. Es una carrera contra el tiempo, es sustraerse a la muerte, en todo caso los personajes se salvan de la depresión y del amor y de la

muerte gracias a que tienen este elemento mágico del deseo, gracias a esa "cosa" como decís vos.

P: El ciervo en *Matate amor*, el hombre en *La débil mental*, son lo que saca a la protagonista de la casa. Sin embargo hay una ambivalencia entre el deseo que le permite salir y esta dependencia que la vuelve atada. Hay una contradicción en este deseo.

**AH**: Bienvenido al reino del deseo. El reino del deseo es contradictorio: te libera y es una esclavitud extrema. Te mata. Esa contradicción es intrínseca al deseo. Hay una liberación absoluta y a la vez te vuelve una esclava.

P: Te iba a preguntar si "ciervo" no sería también una homofonía de "siervo".

**AH**: No lo había pensado. Para mí el ciervo es el elemento de afuera, el elemento mágico, imposible de determinar, de clasificar.

P: Tiene que ver con el deseo. El ciervo sublime que saca o el siervo que te vuelve esclava. La cosa invisible y fuerte que lleva a escribir: el motor de la escritura.
Para terminar, quisiera volver a lo político. ¿Cómo concebís lo político en la literatura? ¿Sentís que de cierta forma estás haciendo política con tus novelas?

**AH**: No quiero decir lo obvio. Hay una la literatura declaradamente política que defiende cosas abiertamente, como la dictadura militar, que trata de hacer justicia y memoria. Me parece que no es literatura y que es casi el contrasentido de lo que debería ser el arte. No digo que yo lo logre. Pero para mí la literatura es subversión o no es nada. Aunque sea de orden semántico: alteraciones semánticas, forzar la lengua. Si no hay un intento de subvertir órdenes lingüísticos, políticos o sociales o personajes, es un discurso político. Está muy bien. Es una tesis. Pero no es literatura. Tampoco tiene que ser políticamente incorrectos a propósito, eso ya es político también. Lo que hay que intentar es que los personajes sean libres. Por eso decíamos mi escritura no es argentina, no es polaca, no es francesa, no es comunista. Yo hago política desde otro lugar, de otra manera. La apuesta política sería la libertad. La protagonista es madre pero no se define como madre, tiene un marido pero…La idea es tratar de empujarlos hacia un estado de libertad. A mí, el campo me ayuda a darles libertad. Que no tengan nombre me ayuda. Cuando leo un libro donde siento que intentan decirme algo políticamente, me deja de interesar.

P: Tener una tesis, sería lo contrario de lo que estás haciendo. Lo político está en la invención y la liberación de una nueva mirada.

**AH**: Es político cien por cien pero no porque pretenda algo.

P: Hablas de alteraciones semánticas. Y me parece que el bosque puede ser este lugar de posibilidades: es el lugar de la materia, del origen. Esta ahí el deseo, el ciervo. Veo este bosque como la potencia material y semántica que se puede regenerar siempre y generar creación de manera infinita. Además, ahí fue donde empezaste a escribir y seguís escribiendo: frente al bosque.

**Entretien avec Fernanda García Lao**

***27 juillet 2015, librairie Alamut, rue Borges, Buenos Aires***

Pregunta: Podríamos empezar hablando de las fuentes de inspiración de tu obra: la sociedad, la historia, anécdotas de tu vida personal o ajenas…

**Fernanda García Lao:** Cada libro tiene su fuente. *La piel dura* es de todas mis novelas la que tiene más dosis autobiográfica. Porque está anclada en un universo de lo teatral. Tiene que ver con todas las experiencias que yo viví donde se sitúa al actor en una zona medio *border*, más cercana a la humillación. Me parece que es un mal universal. No es solo argentino. Uno está sometido a pruebas en las que queda uno muy implicado muy personalmente, un examen psíquico, físico, emocional al que uno está sometido. Y por otro lado se une con el accidente en el cuerpo que es ese lugar de que uno se vale para actuar. El accidente fue también literal porque yo tuve un accidente doméstico. Después yo suelo hiperbolizar todo y a partir de una nimia experiencia empezar a imaginar más afiebradamente hasta donde podría llegar.

P: Este hiperbolizar a partir de una nimia experiencia, sería como un proceso de escritura.

**F.G.L:** Me empecé a plantear cómo sería tener una mano de otro en mi cuerpo. Y ahí interviene la imaginación pero no solo. Siempre hay algo trasladado a las sensaciones y a la puesta en escena de estas sensaciones. No como algo abstracto sino como algo muy claro, muy concreto, que interviene en la vida de alguien y que modifica. Así como la forma modifica la historia todo el tiempo.

La otra fuente suele tener que ver con mis temores más primarios como persona. Creo que están relacionados por un lado con cierta separación anárquica de lo social como espacio robotizado y normalizado del que nunca me sentí parte. Podría tener que ver con el exilio. El hecho de haber sido trasplantada a otra realidad. Se hizo muy evidente como las normas. Eran tan culturales. No había verdades universales. Todo podía ser puesto en duda. Todo era medio tramposo. Si yo pienso en mí antes del exilio, yo ya padecía un poco este mal. Tenía que ver con varios factores. Por ejemplo, esa atracción absolutamente vital con los libros como objetos. Mi padre tenía una gran biblioteca y bastante reparó en que uno se acercara a los libros antes de saber leer. Entonces yo no sabía leer pero me parecía que ahí había algo

interesante. Acá debe haber algo que me estaré perdiendo. Estoy fuera de la regla. Todos saben leer menos yo.

Recuerdo muy concretamente cuando empecé a entender todo lo que estaba escrito en la ciudad. Todo me pareció menos interesante de lo que yo había imaginado. Empecé a ver que se repetían las palabras y estaba lleno de "farmacias". Yo había supuesto que se decían otras cosas. Experimenté el asombro del que está fuera y se incorpora a una realidad y la abandona. Me pongo en el lugar del otro y rajo. Una vez que entendí algo, cuando llego a un punto al que sé que si continúo voy a empezar a reiterarme, me tengo que ir antes.

P: Implantarte en el otro hasta saciarlo. El doble y el otro, son temáticas muy fuertes en tus novelas. Por ejemplo en *La piel dura*, en la relación que tiene Violeta con su trasplante que identifica con una chica, Maureen; en *Fuera de Jaula*, la figura del hijo de doble cabeza, Manfredo o el autómata, Lana, diseñada por el padre de familia que vendría a ser un doble de su esposa o de su mujer ideal…

**F.G.L:** En *Muerta de hambre* también están las gemelas.

P: ¿Es una manera de poner una forma a esa dualidad que vos tenés incorporada?

**F.G.L:** Yo creo que soy mínimamente dos, pero siempre me sentí interesada por el doble, físicamente, incluso antes de haber leído a Dostoievski. Yo recuerdo algo concretamente algo que hay en *Muerta de hambre*, que son las dos muñecas duras idénticas que teníamos mi hermana y yo que me parecían muy inquietantes. Mi padre siempre que se iba de viaje nos traía el mismo regalo. Tenían que ser exactas. Una vez trajo dos muñecas y vino a preguntarnos "¿pero, que están haciendo si les traje dos idénticas?". "No son idénticas, mira esta flor", le dijimos. Nimia diferencia. Hay algo del orden de lo inquietante en esos dos cuerpos. Y de la duplicación. Los regalos siempre eran dobles. Por otro lado el trabajo del actor te pone en ese lugar.

P: A veces los dobles se resumen en uno en tus novelas. Se ensamblan. Por ejemplo en *Amor invertido*, Fernand y Guillo, dicen que son uno. ¿Esto puede tener que ver con la experiencia del exilio o el ser actriz?

**F.G.L:** Uno busca explicaciones cuando uno se las pide. Nos sé si tengo tan claro de dónde viene cada cosa. Yo le pregunté a mi madre si en mi familia había mellizos o gemelos. Del lado de mi papa sí. Tal vez es algo genético. Yo soy mi propia melliza. Tengo también una

personalidad bastante desdoblada. De hecho siempre puedo sostener el sí y el no, sin problema. Me parece que como mínimo hay que poder jugar a eso: a ponerse en dos lugares opuestos y encontrar coherencia. No creo en el discurso ni en la mirada única. Me parecía faltar a mí intentar escribir una historia unívoca. No me la creería.

P: Por eso son polifónicas tus novelas. Siempre se fragmentan y multiplican los puntos de vista y los narradores.

**F.G.L:** El intento de sostener un discurso, un narrador, una voz durante todo un texto me da una sensación un poco como teocrática de la existencia. No creo en un solo poder. Me parece que dotar al narrador de eso, es un poco conservador.

P: Parece que vas en contra de cierta centralización del discurso, del poder, al dar la palabra a personajes que están a la periferia, a mujeres (a una gorda en *Muerta de hambre*, a una prostituta en *La perfecta otra cosa*, a una muerta en *Fuera de jaula*, entre otras tantas).

**F.G.L:** Me gusta escribir como hombre, como mujer. Leyendo una se da cuenta de que la mayoría de los escritores hombres escriben personajes masculinos. Salvo Flaubert. Muchas mujeres han escrito como hombres. Me daban ganas de escribir como mujeres que no son yo o que yo imagino que no son yo. Supongo que son todas partes de mí y que no somos tan diferentes entre nosotras. Siendo absurdo uno capta situaciones que pueden ser posibles en vidas ajenas. La realidad tiene estrategias narrativas muy dislocadas. Cuando se habla de literatura realista es un falso realismo, es una pretensión de limpiar el caos y venderlo como algo normalizado.

P: Hablamos del doble. Tiene que ver también con la figura de la trasplantada que aparece en dos novelas tuyas: en *La piel dura*, con el trasplante de mano de Violeta y en *Amor invertido* con el trasplante de corazón que sufren Fernand y Guille. ¿Por qué esta recurrencia de la figura de la trasplantada y del mundo médico (operaciones, bisturí…)?

**F.G.L:** El médico me parece una figura muy interesante. Sobre todo en la infancia. Ahora los médicos tienen menos carga poética y son más higiénicos. Yo me acuerdo en mi casa del maletín del médico. El misterio que traía. El hecho de que supiera más del cuerpo de uno, que decía lo que había que hacer. Una autoridad sobre tu cuerpo, puesta en mano de otro. Las jeringas que ponían a hervir, aquellos aparatos. Me sangraba mucho la nariz y me quemaba algo ahí dentro. Había toda una cuestión muy siniestra en relación con la salud. Una doctora decía que ella prefería dar una droga potente porque era como matar a un mosquito con una

pisadora. Que no quede nada. Muy fuerte. Si hay un médico es porque viene con toda esa carga de incorrección. No me imagino un médico que haga bien las cosas: los veo más bien carniceros y con discursos cínicos. Un aprovechamiento de la ignorancia que tenemos sobre nuestro aparato. Me parece que uno todo el tiempo está en contacto con esos profesionales. Ahí hay algo que me interesa y que tiene que ver con el juego del poder. Es interesante cómo el cuerpo es utilizado por tercero, y cómo uno termina siendo otro en su cuerpo.

P: El cuerpo es central en tu obra. Parece que quieres plasmar tus ideas en la carne, en el cuerpo. Todo gravita alrededor del cuerpo. ¿El cuerpo es el centro de gravitación de tu escritura?

**F.G.L:** Creo que sí. Es un cuerpo emocionado. Cuando yo escribo, estoy encerrada. Necesito estar sola. Y sobre todo porque mientras yo escribo me van sucediendo emociones. Hay algo de actuación puesto en vivo sobre el papel. Más allá de que después cuando yo corrijo soy muy mental. Ahí sería mi otro yo. El cuerpo y la mente.

P: Estás "cortada".

**F.G.L:** La cuestión está escindida. Tengo la sensación de que si yo lo planteo todo de entrada es como que me pierdo todo el aprendizaje y es esto como viajar en avión o ir a pie. Llegas directo al otro destino.

P: ¿Te gusta este proceso de corrección?

**F.G.L:** Me encanta. Soy muy obsesiva. Por ejemplo ahora mismo estoy escribiendo una novela, voy y vengo. Nunca tengo solo un único proyecto: esto también habla de mi doblez. Sé que hay momentos en los que la realidad se confabula con lo que yo encuentre lo que me falta. Yo incorporo cosas en modo novela.

Estoy escribiendo sobre un lugar que no conozco. No he ido al lugar y no quiero ir. Sí quiero que tenga coherencia en los recorridos de los personajes y en el clima y en lo que ven. Me doy el permiso de ser ahistórica. De hecho es una especie de distopía argentina. Avanzo y ahora ya corrijo casi en el momento. Estoy muy pendiente de la voz que narra que es un hombre y si bien está cortejada, no es lineal y hay muchas elipsis. En esta me propuse hacer otra cosa que lo que hice ahora porque los demás empiezan a saber más de la obra de uno que yo. Yo me rebelo contra eso. Quiero hacer algo que no sea lo mío. Voy a escribir un hombre y va a ser la única voz que vamos a escuchar. Después de *Fuera de jaula* que empezó a aparecer cierta

farsa política argentina, me quedé encandilada con esto. Al fin y al cabo soy argentina y tengo ese permiso de lo descolocado, de lo imprevisible. Un país que sigue sus reglas, que inventa sus respuestas internacionales, de incumplimientos y que se sitúe en un terreno de deserción casi mundial no nos importa. A nivel social provoca mucha inestabilidad. Esa es otra fuente muy importante: vivir en un país muy imprevisible, es lo mejor que puede pasar dedicándose uno a la literatura.

P: Argentina te inspira.

F.G.L: Sí, me pasó por ejemplo que en mi etapa española [Fernanda emigró a España con sus padres en el 1976 hasta 199, Ndlr], prácticamente no escribía o lo que escribía no me interesaba, no era mío. Fue cuando regresé acá cuando empecé a escribir.

P: ¿Cómo lo explicas? ¿Desde el país o desde el hecho de volver?

**F.G.L:** Desde el país. Yo era la primera vez que estaba fuera de foco. El regreso fue vital. Me costaba escribir de *vos* (yo hablaba de *tú*), esa reapropiación del lenguaje.

Yo volví a mi padre. Él murió en España. Por eso nos vinimos. Tres años después. No estaba previsto ese regreso. Regresar acá fue como recuperar a mi padre y un contexto y un imaginario y un delirio que me pertenecía. Yo me había híper adaptado, era demasiado española. De algún modo yo actuaba de española. Actuaba tan bien que me lo creía. Yo vine llorando y furiosa con planes de regresar. De hecho volví a España y me encontré con que ya aquello no me representaba porque habían aparecido muchas cosas acá (Argentina) que no estaban previstas y que desentonaban con la creación que había hecho de mí.

P: ¿Encontraste algo en la creación literaria acá, que no habías encontrado allá en España? ¿O fue en este desplazamiento que encontraste algo central en tu proceso de creación?

**F.G.L:** La distancia debería ser obligatoria en las vidas de la gente. Realmente el hecho de irse te da perspectiva sino que también te da sentido de tragedia. Perder el lugar y perder cierta comodidad te hace entender la verdadera dimensión de estar vivo que no es la de proveerse de cuestiones materiales para vivir cómodamente, sino la de ponerse en cuestión, en duda, sentirse otro, diferente. Poder entender que el mundo es eso, una suma de subjetividades.

P: ¿De cierta manera esta distancia te permite ver cómo funcionan tus mecanismos, delimitar tu forma y plasmarlo después en las obras?

**F.G.L:** Cuando uno escribe con cierto humor negro, ha tenido que pasar por una risa íntima. Si no está válido para reírte de nadie. El primer material sobre el que uno se burla es uno. Yo regresé y viví un montón de cosas. Un día me senté en la máquina de escribir de mi papa y no sé qué fue aquello pero escribí toda la primera parte de un libro sin pensar. Llevada. Después me fui a España y continué con este libro allá. Volví. Hice la tercera parte acá. Y lo cerré. Y ese libro nunca lo publiqué. ¿Hablo de mí? No. En ningún momento se sabe de mí, de datos biográficos. Sí, una huella muy clara de lo que pasaba por mi cabeza: el disturbio geográfico, el haberse quedado fuera de todos lugares. Estar fuera fue lo que me permitió estar dentro de la literatura porque la literatura se convirtió en mi terreno, en mi nacionalidad.

**Entretien avec Gabriela Cabezón Camara**

***Le 25 juillet 2015, dans un bar, diagonal 74 y 48, La Plata***

Pregunta: resumen del proyecto

**Gabriela Cabezón Cámara:** Tenés un apunto de cuerpo peronista que fue siempre deforme. La irrupción del peronismo supone la irrupción que lo que ellos (las clases dominantes) llamaron cabecitas negras: primero los llamaron los negros y después directamente animales: decían "tenían las cabecitas negras y metían las patas -no los pies- en las fuentes". Después, a partir de esto, hay un montón de escritos y pinturas.

P: Yo pensaba el cuerpo peronista del lado de la máquina, de algo muy estructurado.

**GCC:** Y en la medida en que estuvo en el poder, por supuesto. Pero después, siempre fue diverso. Es una locura el peronismo, siempre es un cuerpo diverso, heterogéneo, con partes matándose. Había una frase de Perón que decía "el peronismo como una bolsa de gatos". Parece que se están matando pero en realidad se están reproduciendo. En los 70 se mataron. Hubo enfrentamientos feroces.

Era un cuerpo más armonioso durante el mandato. Pero a partir de ahí, fue siempre así: peronistas de izquierda, peronistas de derecha, peronistas del centro. Blancos, negros, indios, chinos. Hay una unidad china. Ahora están los putos, las travestis peronistas. Es un quilombo. Desde "la revolución libertadora". Y además está muy marcado ideológicamente, como todo, pero más que todo. Siempre una pugna de política, de poder, de dinero. No te puedo decir léete este libro, porque depende de la posición política del autor.

P: En mi investigación, concibo al monstruo como "mo*n*stración", en decir, una percepción activa que muestra transgrediendo. De la estigmatización distanciada de un "Otro", el monstruo pasa a ser una expresión del propio Yo, la acción del Yo sobre su propio cuerpo, del artista sobre su obra, de la sociedad sobre su estructura; una posibilidad de autoconciencia como acción liberadora que posibilita la superación de esquemas hermenéuticos identitarios pre-establecidos. "Yo es un monstruo". Si pasamos a tus novelas, ¿en qué medida las protagonistas (Quity, Cleo, Gabi, Beya) pueden decir "yo es un monstruo"? ¿Qué muestran y qué transgreden desde sus cuerpos?

**GCC:** Yo creo que para ellas el monstruo siempre es el otro. Están muy contentas con lo que son. Se sienten muy naturalmente así. Lo monstruoso es la mirada del otro sobre ellas. Ellas serían "monstruos" en tanto y en cuanto las ve la hegemonía. Y a ellas les parecen monstruoso lo hegemónico.

P: La construcción de esos cuerpos podría ser una reacción subversiva a la construcción de un cuerpo argentino homogéneo. Tu obra invierte la relación al monstruoso. Foucault procede a una lectura del "espacio tangible del cuerpo (…) masa opaca donde se esconden secretos, lesiones invisibles y el misterio de los orígenes" (p.174)[1033] partiendo de la idea de que "las dinámicas de la historia inscriben su realidad y despliegan su inteligibilidad a través de la piel, la carne, los pliegues orgánicos" (p.34). Procede a una autopsia para mostrar los mecanismos en obra. Si seguimos la metáfora médica, la literatura podría considerarse como operación que trasgrede los mecanismos que de-construyen los mecanismos en obra y re-construyen cuerpos alternativos. ¿Qué tipo de operaciones literarias proporcionas a tu obra?

**GCC:** Yo trato que el primer cuerpo subversivo sobre el que opere sea la lengua. Trabajo el lenguaje. Eso sí lo hago con una consciencia. Es un poco intricado, de lectura un poco difícil. Tiene muchas subordinadas que se abren a muchas otras. Le doy mucho peso a la sonoridad de la lengua. Me importa mucho esa materialidad concreta. No sería una artista plástica conceptual, sería una artista que trabaja con la materia. Trato que el primer cuerpo subversivo sea ése, el lenguaje. Peleo contra la lengua instrumental del poder, de los medios, que siempre quiere ser clara y performativa con sus oraciones cortas, de pocos complementos, pocas subordinadas. Todo muy seco. Con esa pretensión de imponer el sentido que ellos quieren implantar a cada palabra, que vos lo entiendas de esta manera. Yo peleo un montón contra eso. Lo que veo como operación literaria es esa cosa con la materia del lenguaje.

Además son operaciones ideológicas: elegir un personaje en vez de otro. Yo he tenido amigas travestis cuando era más chica y viví con ellas un tiempo. Un día llegué y había un uniforme de policía en el departamento. Y claro se estaban acostando, cogiendo, porque si no la llevaban presas. Venían y las violaban porque aunque parecía consensuado era el único modo que ellas tenían para no ir presas. He convivido con este aparente desorden. Que en este momento era un desorden efectivamente pero porque la historia las arrojaba a la basura del mundo. No podían más que trabajar de prostitución, no podían alquilarse una casa porque no

[1033] FOUCAULT M., *Naissance de la clinique. Une archéologie du savoir médical*, Paris, PUF, 1963.

tenían un trabajo en blanco. Es un círculo. No tenían otro camino. Creo que en los últimos años sí, ha cambiado. Falta mucho. Para mí, poner a una en protagonista, me gusta mucho. Las he querido mucho, son personas muy queridas, cuyo sentido del humor es precioso, que juegan mucho con los chistes, rondan el tema del género con lo que qué es una mujer y qué no lo es, lo rondan con mucho humor. Me resulta muy divertido. Muchas son religiosas. Las más pobres, obvio. Después cada persona es un mundo. Pero me parecieron gente muy interesante y muy querible.

P: ¿Y la trasplantada?

**GCC:** La trasplantada es una de las protagonistas que más se acerca a mí. Por eso le puse Gabi. Lo puse una sola vez en el libro. Al principio lo puse como un chiste, lo iba a sacar, pero después lo olvidé. No lo saqué.

P: Actos fallido. ¿El trasplante te permitía decir algo de vos?

**GCC:** Un cambio de posición en el mundo.

P: ¿El hecho de trabajar el lenguaje desde su materialidad, de alguna manera, te permite materializar o realizar a esas personas transexuales que están para abajo, que no tienen visibilidad, que no pueden existir socialmente? Pienso en Perlgongher y su poema "Hay cadáveres" que en el contexto de la dictadura, supera la falta de cuerpos con el lenguaje muy material, con la afirmación de la materia.

**GCC:** Por supuesto mi intención era que fueron personajes fuertes, ricos, encantadores y que no podías evitar de amarlos. Respecto a la lengua que da materia a lo que desaparece, está oculto, silenciado, es lo que hace la literatura cuando sale bien. Poner palabra. Darle algún peso a algo que no existe.

P: Una literatura que participa en lo real.

**GCC:** Como una incidencia. Por ejemplo Aira no tiene esta incidencia fuera del campo literario. Le salió muy bien en el campo literario. Por ejemplo estoy escribiendo una novela que pasa en el siglo 19 y son dos chicas que atraviesan el desierto. Y me pregunto ¿Cómo hago para hacerlo por fuera de Aira? No se puede. Tiene un peso gigantesco. Pero no lo veo teniéndolo interesado ideas más allá de eso. Es una postura estética y política. Como una especie de Adorniano, que entiende la revolución desde un sentido estético.

P: Ahora, ¿Qué género literario para escribir la Argentina? Tus novelas son muy transgenéricas, ¿esta transgenericidad no es realmente la única forma de poder retratar Argentina e intervenir?

**GCC:** No lo pienso en términos de género. No me resulta interesante pensarlo en términos de género. La cuestión del género la veo más pegada al mercado. Además, no lo veo muy productivo en términos de escritura.

P: Esa pregunta me surgió cuando hablé con Mariana Enríquez: para ella, el terror era su género para hablar de Argentina.

**GCC:** En mi caso la transgenercidad es otro cuerpo monstruoso. En mi generación, nos enseñaban como idea de país que Argentina era un país blanco y homogéneo. Nos lo enseñaban mientras estaban torturando a gente al lado. Después es como un choc salir del barrio chiquito de la infancia, éramos todos más o menos blancos, sin tensión. Había una homogeneidad pero que estaba atravesada por monstruosidad. En mi casa en particular mi madre era una persona híper violenta, mi vida era bastante infernal. Después recuerdo cuando era niña haber encontrado balas en la calle como algo normal. No es normal. Estaba la villa, más o menos cerca como cosa de lo monstruoso, porque los chicos de la villa venían y te cagaban a palos y en general te ganaban.

P: ¿Tenías consciencia de esta tensión entre el discurso de la escuela y esa realidad heterogénea?

**GCC:** Yo sentía que la normal era yo. Pero después empecé a ver (risas)..

P: ¿Qué te inspira en Argentina? En tus novelas, la Argentina que aparece es la Argentina marginal: de la villa en *La Virgen cabeza*, los prostíbulos y las redes de trata en *Beya*, de las comunidades de okupas en *Romance de la negra rubia*.

**GCC:** Esos okupas, igual, no eran marginales. Me inspiré de artistas que habían tomado un edificio en San Telmo. Los apartamentos eran divinos.

P: Más alternativo que marginal.

**GCC:** Sí, más alternativo. Gente artista que había viajado a Alemania, con el movimiento *squat*. Y que después quisieron tomar una casa. Gente de clase media.

P: Las comunidades que describís son comunidades que están detrás de una pared.

**GCC:** No son el "nosotros" de los medios: una persona blanca, generalmente heterosexual, que tiene dos hijos, suegros.

P: Tus protagonistas, al final se hacen muy ricas y adquieren poder (Gabi en *Romance de la negra rubia*, termina siendo elegida gobernadora de Buenos Aires; Qüity y Cleo en *La virgen cabeza* se hacen famosas en Miami con la ópera cumbia y ganan mucho dinero).

**GCC:** Sí, pero no se cuenta cómo viven ahí en esa condición. A lo sumo se cuenta cuando ya se retiran. Me resulta divertido y un retrato un poco cruel: qué pasa con las mejores intenciones e inquietudes revolucionarias. A veces no termina yendo bien.

P: Al final de *La Virgen Cabeza*, exiliadas de la villa en Miami, Cleo y Qüity crean una ópera cumbia que tiene mucho excito. ¿Es esto un tipo de entrega final al mercado?

**GCC:** Coquetean con eso. Pero lo que pasa es que Cleo está loca. Se gasta toda la plata para recrear una Virgen y evangelizar a Cuba. Qüity que es más normal, que viene de clase media, no entiende a su novia que se gasta toda la plata en eso. Hay cierta ambigüedad.

P: También son interesantes los desplazamientos. En tus novelas, si bien siempre hay un espacio esencial de "crisis" (que es un espacio marginal/alternativo argentino), me parece que la voz que narra siempre es desterritorializada (Qüity y Cleo escriben desde Miami donde fugaron; Gabi se representa en la Bienal de Venecia y termina refugiándose en el Tigre). Siempre cuentan desde otro lugar que no es el lugar de la comunidad de donde vienen.

**GCC:** Mientras están en la comunidad es como si estuvieran dentro del incendio, de la crisis, están o sobreviviendo o luchando.

P: En Latinoamérica, se desarrolla un movimiento crítico "posfemenismo del sur" que se propone "Re-pensar el feminismo desde América Latina", desde las márgenes de vida de las "Otras" "del feminismo hegemónico: indígenas, campesinas, afrodescendientes, diaspóricas y migrantes, lesbianas, trabajadoras en maquilas, trabajadores del sexo, trans…".

**GCC:** Sí, y todas las mucamas que tenemos nosotros y que permite que tengamos un vida independiente nosotras.

P: Vos das el protagonismo a esas mujeres que no entran en la casilla de la mujer blanca occidental desde donde pelea el femenismo occidental.

**GCC:** Habría que definir Argentina en relación con Occidente. La única manera de estar ahí, sería esclavizándose. Occidental… ¿somos occidentales?, no lo sé. A nivel de la tradición. El tronco viene de ahí. No significa que sea lo mismo. Yo no soy una blanca occidental. Hay algo que no soy lo mismo que una amiga europea o de Estados-Unidos. Latinoamérica, no sé qué carajo es. Obviamente no es oriente.

Me parece que son los países poderosos del mundo que tienen democracia. Y el resto del mundo somos "otra cosa", yo no sé lo que somos. Y también somos muy diferentes entre nosotros. Culturalmente, tenemos la tradición que viene de occidente, tampoco había otra que seguir porque la que había la reventaron. No había población que tuviera literatura. No los dejaron hablar durante mucho tiempo. Ahora están los mapuches que sí, hablan. No es como México, incluso Perú donde el indigenismo tiene un peso. Acá entre las operaciones políticas hacia un cuerpo homogéneo y una cultura homogénea y el genocidio y que los que quedaron los silenciaron. No había mucho más a qué acudir.

P: ¿Y a vos no te interesa dar la voz a un indígena?

**GCC:** Sí, ahora la novela que estoy escribiendo pasa en el siglo 19. Son dos mujeres blancas, una inglesa y la otra es la mujer de Martin Fierro. Es una huérfana. Cuando se va Fierro al ejército, se pone muy contenta, porque ya no lo quería. Cuando ve a la inglesa, la ve parecida. Las únicas parecidas a miles de leguas. Sienten que van a tener un parentesco. La chica va conociendo el mundo esférico, que existen las montañas, los bosques, a través de una carreta inglesa: el té, el curry, las botas de cuero fino. Es muy imperialista. Se muere de amor por occidente. Ella quiere ser inglesa. Al final lo logra.

P: Ser inglesa. Otra protagonista que se va a transformar radicalmente en otra cosa.

**GCC:** En el medio se van a encontrar con los indios. Van a tener muchas relaciones con ellos, de toda índole. Les van a encantar. Otro proyecto que tengo es escribir la historia de un héroe indio que ha existido. Quiero que sea una novela histórica.

P: Podemos decir que el cuerpo de tus protagonistas es como un proyecto de nación. Se transforman en otra cosa. Aspiran a la transformación de una nación. "La nación es una comunidad imaginaria" construida por discursos oficiales, en Argentina, capitalista, que ponen en escena a protagonistas e invisibilizan a otros. Tu obra propone una versión de Argentina. Además hay mucha reescritura de la Biblia, de la Génesis que se superpone al relato de protagonistas que se van iniciando. Qüity, que viene de Palermo, un barrio de clase

media bonaerense, se inicia en la villa El Poso; Gabi se inicia con la suiza en la muestra de la bienal de Venecia; Beya se inicia desde el horror del prostíbulo donde aprende a entender su cuerpo y tomar poder desde su cuerpo. Esta iniciación de mujeres que llegan a ser otras o ellas mismas, va de la mano con este discurso bíblico de génesis, para construir algo nuevo.

**GCC:** No lo pensé eso. Cuando escribo pienso de manera rara. Va saliendo la palabra una tras la otra. Siento una felicidad y significa que ahí está bien, si no, es que está mal. Tengo una empatía con todos los que sufren en el mundo y eso en un país como este es muy difícil porque viste vas caminando por la calle y ves un niño en la calle, un perro todo roto, un viejito que se está cayendo y te das cuenta de que les faltan todos los dientes. Trato de hacer cosas con eso. No puedo generar con el desamparo otra relación que la de la identidad. Como si hiciera una pared entre el desamparo y yo.

P: Por eso se siente mucho amor. Tu empatía se difunde en la obra. Se siente mucho amor en las relaciones entre los protagonistas.

**GCC:** Tiene mucho que ver con la creación de una especie de nueva familia, que no son de una familia original -que ninguno tiene - sino lo que van haciendo con sus vidas.

P: La idea de comunidad, de lo colectivo es muy presente en las novelas. La comunidad en que está metida Beya, sería el lado oscuro de la red.

**GCC:** La comunidad tiene mucho de oscuro. La comunidad que te quiere y te contiene puede terminar controlándote. Al final unos quedan resolos. La comunidad de "los sin voces" de Gabi en *Romance de la negra rubia*, son unos amores, pero igual no importan. Ella es más sola. Tiene esos dos amantes que no tienen ni voz, ni nada. Ella está resola. Qüity y Cleo se quedan solas porque los matan a todos los demás de la comunidad.

P: La comunidad como proyecto difícil.

**GCC:** Como argentina. Supongo que tiene que ver con la cuestión de lucha de clase: el bien común es algo imposible. Por ahí no hay bien común… Por ejemplo cuando dicen que este gobierno de Cristina fue el peor para el campo y que te ponés a pensar que el que les resultó mejor fue el de la dictadura…

P: En *Romance de la negra rubia*, Gabi (con su piel quemada) se pone en el medio de una instalación que representa a personajes claves de la historia argentina en la bienal de Venecia. ¿De dónde te salió? ¿Quisiste proponer un cuadro de Argentina?

**GCC:** Lo pensé en término de sacrificio, de martirio.

P: Son supervivientes, los de la instalación, tus protagonistas. Me parece que el tema de la supervivencia (Aira, Guebel…) es muy presente en la literatura contemporánea argentina. No sé si es algo consciente.

**GCC:** Me parece que tendrá que ver con la historia, que está muy cercana. También el 2001, la crisis.

P: ¿Cómo te vinculas con la tradición literaria argentina?

GCC: Yo sentí que encontraba algo a lo que pertenecía cuando leí *El matadero* de Echeverría, cuando leí a Perlongher, cuando leí a Lamborghini, en menor medida cuando leí a Arlt y a Borges. Tiene bastante que ver con la juventud. Faltan mujeres en esta tradición. No están en el canon. Es una operación leerlas. También me gusta Sarmiento: es un sacado, tiene una lengua excesiva. Tiene muchos signos de admiración, es vehemente. En *El Matadero*: me gustó el rescate de la oralidad en la segunda parte. También me interesan los sujetos como las negras que se pelean por las achuras, los hombres malos, me hace mucha gracia el militar, es muy *queer* desde hoy. Después también la tensión política, la cosa de clases.

P: La voz es importante. Todo resulta ser más voz que el cuerpo. Lenguaje.

**GCC:** La voz es el único lugar desde donde puedo operar, supongo. Lo que me resulta asible, son las voces.

**Entretien avec Mariana Enríquez**

***21 juillet 2015, dans un bar, Avenida de Mayo 625, Buenos Aires (capital federal)***

Pregunta: Mariana Enríquez, ¿Cómo viniste a la escritura? Hiciste la carrera de comunicación social y sos periodista. En entrevistas hablaste del interés que tenías en el género de terror vinculado con lo social y lo político. ¿Qué te permite la literatura que no te permite la escritura periodística para tratar temas sociales o políticos?

**Mariana Enríquez:** No empecé a estudiar periodismo para hacer periodismo social y político. Empecé para hacer periodismo cultural. Yo quería ser periodista de rock, no me interesaba la realidad para nada. El periodismo nunca estuvo asociado como trabajo con lo social y lo político que en algún sentido tiene más que ver con el realismo. El realismo me interesa menos. Me gusta leerlo. Pero a mí como escritora no es el lugar donde me siento más cómoda. Siempre el periodismo fue separado de lo social y lo político sino que lo hice por necesidad, cuando entré en un medio. Me interesaba ser crítica de musicales, entrevistar a músicos y directores de cine. En mi literatura me interesaba que apareciera lo social y lo político pero no desde el realismo. Yo siempre leí los géneros periféricos con mucho más pasión. Y me sorprendí un poco que en la literatura argentina, que había tenido una tradición fantástica en los 60', 70' tan importante, se hubiese abandonado.

Empezó a aparecer una deriva del fantástico que es el fantástico que tiene que ver con el horror, lo sobrenatural, con temas más macabros, siniestros. Sin embargo menos transitado. Me sorprendía porque la historia de Argentina está muy transitada por eso. Me parece extraño.

Me costó encontrar la vuelta de qué quería decir, como podía intervenir de alguna manera. Empecé a entender, leyendo terror anglosajón, que los escritores más importantes (Stephen King, Alan Moore), todos de alguna manera, trabajan lo social y lo político. Por ejemplo, *Carrie* es una novela sobre la masacre escolar y el fanatismo religioso además del elemento sobrenatural. El terror contemporáneo trabaja más con eso mucho más que con la codificación más antigua del gótico o con la cuestión tan cerrada psicológica de Poe o con el horror cósmico de Lovecraft. Se estaba escribiendo otra tradición del terror en otros idiomas, desde hacía muchos años. No terminaba de entender por qué no podíamos hacerlo en Argentina.

P: ¿No hay antecedentes del terror en Argentina?

**M.E:** Hay cosas pero que no son claras. Hay por ejemplo un cuento de Fogwill que se llama "Pasajeros del tren de la noche": unos muertos que vuelven en unos trenes. Está escrito cerca de la guerra de Malvinas pero pueden ser ex combatientes de Malvinas como pueden ser desaparecidos. Hay cosas aisladas. Y anteriormente, Cortázar escribe en los 80' "La escuela de noche", que es un cuento premonitorio: una noche pesadillesca, un chico que se mete a la noche en un colegio y se encuentra con una suerte de orgia extraña, ocultista –y es como una prefiguración del mal de la dictadura.

P: Son argumentos que usan los recursos del terror (casa vacía, adolescentes, ritual, aparecidos) pero que no terminan de configurarse como género argentino.

**M.E:** No se leyó así nunca. Vos lees por ejemplo *Sobre héroes y tumbas* de Sábato. Para mi es una novela gótica. *El informe sobre ciegos* es bueno. Es un texto de terror, no puede ser otra cosa. Y sin embargo nunca fue leído así. Fue leído como una novela política. Todas las novelas políticas donde aparecía el terror, rápidamente fueron consideradas como novelas políticas.

En un momento los escritores como Borges y Bioy definen lo fantástico como lo fantástico puro, como se defiende el policial puro. Y ahí me parece que se siguió eso en un pie de la letra que no permitió otras lecturas, ni lectura académica. Cuando leí *Sobre héroes y tumbas* era muy joven, a mí me dio miedo. No había leído nada de teoría. No estudié letras. Leí y tuve miedo. Tiene todas las características del género adaptado a Buenos Aires: el parque Lezama como bosque, la chica que tiene la cabeza de su abuela en una caja (¡eso es Radcliff!), una casona en el sur de Buenos Aires que sería la parte decadente de Buenos Aires.

P: No veo lo político como género. Muchos y diversos géneros pueden abordar lo político. ¿Cómo fue tu vinculación desde la lectura del terror hacia la escritura?

**M.E:** Yo tenía ganas de escribir terror pero no quería escribir terror que fuera anglosajón. No quería escribir un cuento de fantasmas que no tenga algún tipo de subtexto o de familiaridad. Si no me parecía que no funcionaba lo siniestro. Si no hay algún tipo de familiaridad o algo reconocible, no te da miedo. Y a mí me gustaba que funcionaran en este sentido. Tener un corpus donde pudieran entrar las dos cosas: no solo cuentos convencionales de aparecidos sino también no tenerle miedo a que si nuestro gran drama nacional - "des-aparecido"- hay algo que se trabaja desde el lenguaje... Esquivar eso, ¿por qué? Yo no le tenía prejuicio al género de que era irrespetuoso. No creo que es un género menor.

P: Como si, de cierta manera, la literatura argentina se impidiera hablar de "cosas importantes" desde un lugar o un género más periférico. ¿Tenías esto presente: hablar del tema de los desaparecidos?

**M.E:** Empezó a aparecer cuando empecé a escribir mis primeros cuentos. La temática estaba en el mismo lenguaje: algo que está pero no está, algo que es pero no es, algo que aparece y que se desvanece, un eco que sigue repitiéndose y no se resuelve, un cuerpo que no está. No tenía manera de escribir un cuento de fantasma que no tenga la connotación. Entonces dije, bueno, que la tenga. Cuando no la tenga, perfecto. Si no lo requiere la historia.

P: El fantasma también puede ser muchas cosas. Da mucha libertad al lector. Un lector que desconociera el contexto argentino, lo puede leer en clave genérica, desde otro lugar.

**M.E:** Yo quería que sucediera eso. Me estaba reprimiendo por equis motivos. La intención del subtexto estaba pero no quería que fuera tan subrayado sino que sucediera, nada más.

P: "Rambla triste", un cuento de *Los peligros de fumar en la cama*, sucede en Barcelona: ¿parte de una experiencia tuya precisa o fue una intención de contar desde afuera, de volver al fantasma argentino poniéndolo en un lugar ajeno, abrir la lectura y la interpretación?

**M.E:** Ambas cosas: este cuento tiene que ver con leyendas urbanas que me contaron ahí y tenía mucho que ver con el exilio argentino de la crisis. De jóvenes argentinos en el 2001. Como una segunda desaparición de jóvenes expulsados por la economía, una segunda expulsión de jóvenes. Estos están vivos pero están afantasmados, hechizados.

P: Una doble distancia: espacial y temporal (de la dictadura a la crisis, de argentina al exilio). Otro fantasma argentino. Una manera de mostrar que el fantasma permite representar una dinámica histórica argentina que se repite, con otra forma. En este cuento, la protagonista exiliada argentina, Julieta, treintañera tiene muchos miedos incorporados desde Argentina. Por ejemplo, al ver helicópteros en el cielo barcelonés, imagina que se trata de un comando secuestra niños. Tus protagonistas siempre son jóvenes: niños, adolescentes, adultos jóvenes (25-30 años): ¿en qué medida se relaciona con el género y con Argentina?

**M.E:** En general sí. Son etapas vitales que con el género me parece que se llevan bien. Me resulta más cómodo escribir sobre el joven que de por sí, está en una etapa de crisis. Adolescentes, por ejemplo. Además, son más crédulos, hace más creíble la historia. A lo mejor alguna vez escriban de grande. Además la adolescencia fue una etapa muy densa en mi

vida personal. Entonces me resulta más fácil revisitarla desde mi experiencia propia. Ahora estoy muy tranquila. Y en esa época no era para nada tranquila. Es una cuestión de perspectiva.

P: Y si analicemos un poco a los adultos. En "Cumpleaños", los padres de una chica que se siente invadida, habitada, que se lastima, llaman a un joven videasta para que la grabara cuando está en crisis con el fin de mostrarle la prueba de que nadie la lastima. Los adultos no creen a la niña. Son incrédulos. Al final termina siendo el joven videasta el que quiere ver este fantasma que la acosa. Los adultos parecen estar en otro lugar, "contra" los niños.

**M.E:** Yo también tengo una cuestión con eso y que tiene que ver con lo sociopolítico: en la historia de la Argentina, sistemáticamente, hay un castigo hacia diferentes generaciones juveniles. No solo hay un castigo a los jóvenes de edad sino también a los nenes. Tiene que ver con cierto conservadurismo. En el peronismo, ya. Es un movimiento que termina con una contra-revolución conservadora, con bombardeos de aviones que llevan escrito "Cristo vence". No era un movimiento juvenil, era un movimiento obrero que tenía que ver con algo incipiente. Luego los militantes de la última dictadura eran peronistas también.

P: Esos conservadores (los viejos) que quieren matar a esta juventud incipiente, hoy día, ¿quiénes serían? En *Chicos que vuelven*, vi en la manera que tenés de describir los medios de comunicación una fuerza que le impide expresarse al fantasma (al joven aparecido, digamos). Con los medios no puede haber fantasmas: le están negando, normalizando, callando.

**M.E:** Sí, los están poniendo en historia. También tiene que ver con que los jóvenes ahora no los entiendo mucho. Hay algo en la manera de comunicar que no entiendo mucho. Ellos se convierten en algo un poco raro, muy difícil de aprehender. Esa distancia me los hace un poco borroso. En ese sentido me interesan también. Me parece que hay ahí algo secreto, impenetrable. Trabajado literariamente termina siendo un poco sectario. Escribo como enjambres de jóvenes. Hay algo ahí que no entiendo. ¿Hay un código? Literariamente me funciona.

P: Como en el final de "Chicos que vuelven", en que describís la visión de los chicos aparecidos que tiene Mechi que "sintió que no eran chicos, que formaban un organismo, un ser completo que se movía en manada."

**M.E:** Ese cuento por ejemplo siempre fue mezclado con una leyenda irlandesa de duendes que es muy inquietante que se llama "Changeling": los duendes se roban a un niño y ponen a

otro en su lugar, que es igual físicamente, pero que es otro. Me gustaba jugar con eso. Una amiga mía que es hija de desaparecidos y que tiene un hermano recuperado leyó "Chicos que vuelven" y me dijo: "ese libro es un libro sobre chicos como mi hermano". Ella no tiene una buena relación con él. No es una cosa de la que se habla mucho: algunos porque es muy traumático, otros porque no les caen bien la persona, y otros porque muchos fueron secuestrados por apropiadores de sus propios padres. Es complejo. Yo jamás al cuento lo había pensado así. Era más bien una cosa que tenía que ver con las fotos de los chicos que desaparecen que se ven por todos lados y con el darme cuenta de que siempre eran fotos malas. La foto de tan mala calidad, para mí tenía algo siniestro. Este cuento lo pensé más en esos términos de deformar una leyenda previa, agarrar la incomprensión que tenía con los chicos y trabajar esta vuelta. Y mi amiga la leyó de otra manera y me dice que es una novela sobre su hermano recuperado. Me interesó que le lector pudiera hacer ese tipo de lectura.

P: Esta lectura tiene que ver con algo del orden de lo inevitable: en el cuento hay este archivo de la memoria (de los jóvenes desaparecidos en Buenos Aires) y Mechi, la protagonista que tiene un papel de memoria obvio, además de la palabra ya muy connotada de "desaparecidos". Cuando en realidad, a nivel contextual, está enfocado en el tema de la trata, de la prostitución, del secuestro adolescente.

**M.E:** Era obvio y es inevitable que lo que desaparece y aparece puede ser leído así.

P: En *Chicos que vuelven* (y en "Chicos que faltan"), los fantasmas aparecen igual que cuando desaparecieron. Una chica que desapareció con un embarazo de 5 meses, aparece con un embarazo de 5 meses por ejemplo. Hay un anacronismo que desestabiliza lo real. Los fantasmas interactúan con los personajes de manera pública (reconocidos por la comunidad socio-política de Buenos Aires). Sin embargo, la materialidad de los cuerpos es problemática porque no comen, logran ocupar casas cuyas paredes son tapadas. Una duda planea sobre los aparecidos. Al final del cuento, los protagonistas notan un detalle significativo que de cierta manera es la prueba de que Vanadis (una de las chicas aparecidas) no es la chica desaparecida: no tiene los mismos dientes perfectos, los tiene torcidos. En "Cuando hablábamos con los muertos", los desaparecidos de la dictadura militar aparecen mediante el juego de la copa (con las letras) sin cuerpos pero al final hay una duda porque… lo ve a su hermano desaparecido: no se termina sabiendo si es real o no. En "El mirador", "Ella" controla su modalidad de aparición a los clientes de un hotel para manipularlos. En "El desentierro de la Angelita", sin embargo, la aparecida tiene un cuerpo alterado, podrido. En "Rambla Triste", el fantasma de

un niño le aparece a Julieta mediante el olor. ¿Tienen algún significado esas diversas modalidades de aparición? ¿Tendrán que ver con lo real/lo irreal, el grado alcanzado en el trabajo de memoria, la subjetividad de los personajes?

**M.E:** Tiene que ver con el registro del narrador. "El desentierro de la angelita" casi es un cuento de humor. La protagonista acosada por el fantasma de la hermana de su abuela está muy cerca de la locura. Además, todo el cuento es muy físico. Empieza revolviendo huesos. Necesitaba que apareciera así.

P: Desde los restos.

**M.E:** Sí, la fantasmita va desprendiéndose. Deja pedazos. Al mismo tiempo, la chica la cuida. Era más grotesco. Me interesaba que fuera un bichito podrido. En "Rambla triste", los niños aparecen mediante el olor porque quería que no fueran visibles porque me parecía que tenía mucho que ver con la subjetividad de la protagonista y su crisis interior. No quería que fueran visibles o que tuvieran explicación. Quería que fuera más sutil, de sugestión. Y los otros ("Chicos que vuelven", "Cuando hablábamos con los muertos") son más de codificación del género de terror: el doble, la persona que es pero que no es.

P: Este fantasma codificado lo representa muy bien Vanadis, la adolescente desaparecida y aparecida de "Chicos que vuelven". Nunca terminamos de saber si la aparecida es Vanadis o no. Tampoco los demás chicos aparecidos: no se sabe si son fantasmas o no. Dejas la duda y la ambigüedad mediante varios recursos. Por ejemplo describís la casa tomada por los aparecidos como casa tapiada (lo que supone que los chicos atraviesan las paredes), pero subrayas que hay una puerta destapiada en el medio. Queda la duda que sean verdaderos o una alucinación colectiva.

**M.E:** Era más una codificación del género en el sentido de lo inexplicable. Es un tipo de lectura desde el terror que a mí me gusta mucho. Tiene que ver con el narrador: desconfiar en el narrador. La ambigüedad le da un tipo de desesperación que es terrorífico en sí. Volviendo a la historia política: lo que pasa en la desaparición es esta desesperación del no saber, no ver. No se puede llegar al momento del duelo, a este apaciguamiento del fantasma. En Argentina, hay un montón de gente no apaciguada. En el relato tradicional de fantasma, el fantasma busca dos cosas: que le crean y resuelvan su historia en vida o que restituyan su cuerpo donde tiene que estar. Dejarlo descansar en paz. En Argentina es un fenómeno único. Tantas almas sueltas en un mismo país.

P: Acá el proceso de luto está fijado en el medio, no se puede hacer. Angelita podrida no llega a descansar en la tierra porque los nuevos dueños de la casa la exhumaron para poner una pileta en lugar de su sepultura. Desde ahí, parece que se bloquea el proceso de apaciguamiento de la sepultura: la angelita aparece podrida, como si se bloqueara su proceso de descomposición. En "Chicos que vuelven", los aparecidos vuelven iguales que cuando desaparecieron: quedan fijados en el pasado de su desaparición.

**M.E:** Yo estoy acostumbrada a protestas de calle. Si prestas atención, te criaste con manifestaciones con fotos de esos jóvenes desaparecidos que van en primera fila. Son chicos muy jóvenes. Fijados en el momento de su desaparición. Yo cambio pero ellos quedan igual.

P: Otra representación del duelo problemático, es la reacción de la gente que proyecta el desaparecido/la ausencia en su vida cotidiana, en su presente. En "El desentierro de la angelita", la narradora se siente perseguida, la casa parece estar invadida por la fantasmita. La narradora proyecta este fantasma en la casa. En "Chicos que vuelven", la sociedad argentina y Mechi que tiene el cargo de poner a día el archivo de los chicos desaparecidos, proyectan esos chicos en la ciudad de Buenos Aires tanto como lo hace Julieta con los niños maltratados de Barcelona. En "Carne", unas chicas fans de un cantante de rock que se muere, lo exhuman y se lo comen. El canibalismo acaso sería un proceso inverso de resolver el problema del duelo de otra manera al *introyectar* al muerto.

**M.E:** Comerse a los antepasados. Incorporarles de una manera más definitiva. Y en los últimos años pasa algo extraño con los avances técnicos, lo forense. Pasa el fenómeno inverso: empiezan a aparecer los muertos. Una amiga enterró a su mamá. Tiene 41 años, su mama tenía 32. Rarísimo. Fue el alivio de todos. Una cosa rarísima. Fue la primera vez que asocié los rituales funerarios (con) que tenían sentido.

P: En alguna entrevista, hablaste de la relación aséptica que tienen los argentinos con el cuerpo, con la muerte.

**M.E:** Me aparece que el tema de la muerte en occidente es cada vez más tapado. Los hábitos de comida, los seguros de vida…La histeria sobre eso me parece una cosa muy extendida.

**P: ¿Y en Argentina más?**

**M.E:** No sé si más pero es a diferencia de otros países latinoamericanos, es muy diferente la relación que tenemos en Argentina con los muertos. Si vas a Bolivia, en esta época tienen el festival de la nietita.

P: O el día de muertos en México.

**M.E:** En Brasil tienen una relación con los afrodescendientes que tienen una concepción de la muerte que tiene más que ver con el más allá. Estamos muy alejados de la tradición latinoamericana. Es muy parecido a Europa. No hay tanta superstición o creencia de un más allá como en los países andinos. Es una cosa que tiene que ver también con el poco crecimiento del terror como género incluso en sus variantes más tradicionales. Hay cantidades de cuentos de aparecidos folclóricos que no son tan comunes en Argentina. Por ejemplo, el premio nobel irlandés hizo una recopilación de cuentos o leyendas de fantasmas de Irlanda. No me imagino a Borges haciendo esto.

P: También la tradición está muy centralizada en Buenos Aires. En el norte en Misiones, en Jujuy, con la muerte tienen otra relación.

**M.E:** Sobre todo en la Mesopotamia, cerca de Brasil, tienen cuentos de aparecidos. No es tan registrado literariamente. Hay algo de cultura popular. Por eso me gusta el género de terror: porque tiene mucho de cultura popular. Es algo que me gusta abordar hasta ideológicamente.

P: ¿Nunca pensaste abordar los relatos de fantasmas de la cultura originaria argentina?

**M.E:** Algunos los tomo y los deformo. Por ejemplo, en "Aljibe", una madre y su hija van al norte, en la provincia de Corrientes a entretenerse con una curandera. Y hay un san la muerte: un santo popular. Es un santo a quien se le pide que las balas no les peguen. Y hay otras cosas que yo no conozco. No es tan fácil de encontrar. Sino la típica recopilación de cuentos o leyendas que es más antropológico. Es un documento. Nada más. Es extraño. No se considera como literatura respetable.

P: Entonces, ¿qué relación tenés con la tradición literaria argentina? ¿Cómo te ubicas? Por ahora hablaste mucho de tradición literaria irlandesa.

**M.E:** Hay dos cuestiones. Primero hay el gusto personal. A mí la literatura argentina me gusta mucho: me gusta Arlt, Borges, Cortázar (no todo pero muchos). Después en literatura rioplatense, me gusta mucho Onetti y en Chile, Donoso. La literatura del Cono Sur la reconozco como muy cercana. Me inspira. Pero no como corpus sino de una manera aislada:

algunos cuentos de Borges, Ocampo, Cortázar, los climas de Onetti, el grotesco de Donoso, el tratamiento de la ciudad de Arlt. Tomo pedazos de la tradición pero no me fijo en el corpus, no soy una escritora académica. Soy una escritora-lectora.

P: A veces puede parecer difícil encontrar acá, en Argentina, a un escritor que no haya estudiado letras y que no tenga un discurso sobre la literatura o su literatura. Es problemático, porque al lector o al crítico no le quedan nada o poco por decir, imaginar, pensar.
¿Te definís/sentís como escritora argentina?

**M.E:** Totalmente.

P: ¿Qué es ser un escritor argentino?

**M.E:** Hay dos cosas que yo hago que para mí son argentinas: primero me parece que las grandes novelas argentinas están protagonizadas por jóvenes, *El juguete rabioso*, *Santa evita* (Tomás Eloy Martínez) por ejemplo. Bioy Casares trata de temas juveniles como la aventura. Hay cierta obsesión por la juventud. Y la otra cosa es la cuestión de la literatura muy cercana a la política. En Argentina el vínculo entre literatura y política es fuerte: Fogwill, Asís…Todas las mujeres de los 70 agarraron el tema del momento y escribieron desde esto. Bioy también. Arlt también. La mayoría de los escritores. *Las islas* de Carlos Gamerro, sobre guerra de Malvinas. No sé por qué es un país tan terriblemente político, pero lo es. Puede ser que tenga que ver con los inmigrantes: la oleada de inmigrantes que nos llegó de la primera guerra mundial eran casi todos expulsados políticamente. Es una generación que vino escapando de la guerra, del franquismo, de Mussolini… Era una inmigración política. Argentina por ejemplo representa la segunda comunidad armenia del mundo. No fue solo una inmigración que tuvo que ver con ir a buscar una cosa económica. Además, la mayoría de estos inmigrantes son de clase media y definen la cultura literaria. Por otro lado, está el ejemplo de la relación entre los medios/medios culturales y el poder en el caso del diario La Nación donde se publicaba a Borges, Bioy, Ocampo, cuyo presidente fue el bisnieto de Mitre, un general que participó de la configuración de la nación. Hay una relación casi desde el origen, una alianza entre la cultura y la política. Por ejemplo, Washington no tenía una revista literaria.

P: Lo cultural participó a definir la nación desde el principio.

**M.E:** Exactamente. Es muy evidente acá, en Argentina.

P: Se ve que la literatura tiene una potencia concreta y real de participación o de transformación política acá.

**M.E:** Hay muchos escritores muy involucrados en política. Hay muchos desaparecidos escritores como Walsh, Conti, Urondo…Son escritores que ya venían muy publicados. Tenían mucho nivel, mucho reconocimiento. No es que se hicieron famosos por ser desaparecidos. Estaban en la lucha armada. Un hombre de letras toma las armas. Consideran que hay una urgencia.

Y también ahora por ejemplo el director de la Biblioteca Nacional es sociólogo y novelista y pertenece a un grupo que se llama "Carta abierta" de intelectuales que, con cierta regularidad, sacan comunicados en apoyo al gobierno. No me puedo imaginar este observatorio regular en otro lugar. Un grupo de españoles haciendo observatorio a Rajoy. Alemanes diciendo está bien lo que hace Merkel. Viniendo de narradores y ya no solo de intelectuales.

P: Me pregunto: a la vez el kirchnerismo impulsó mucho el sector editorial permitiendo que hayan géneros y formas nuevas, alternativas, disidentes, y a la vez tiene este tipo de "observatorio" que apoya su gobierno desde la literatura. Es paradójico.

**M.E:** Siempre el apoyo del estado es paradójico. Por ejemplo el programa de subsidios de traducciones "Sur", permitió la traducción de gente que de otra manera jamás hubieran tenido visibilidad o lugar. Por más que yo diría, la mayoría de los intelectuales no son kirchneristas, es el momento más productivo en cuanto a narrativa.

P: Hablando de kirchnerismo… Cuando tuve que delimitar el contexto de mi corpus de tesis sobre los cuerpos monstruosos/escrituras monstruosas, propuse la delimitación 2004-2015. Partiendo de la idea de cuerpo como superficie de inscripción de la historia, veía que ahí había por primera vez una posibilidad de cuerpo heterogéneo y de una expresión heterogénea gracias a leyes (legalización del matrimonio homosexual, leyes sobre el reconocimiento de la identidad transexual, impulso al mercado editorial…) y un discurso político que iba en este sentido.

**M.E:** Pasa algo que no existía en los 90' (yo lo puedo decir porque lo tengo registrado, escribía en esa época). Lo que empieza a pasar en los últimos 10 años, después de la crisis mezcla el derrumbe del 2001 con el kirchnerismo. Al momento más trágico, la gente se salió relativamente rápido con una ebullición que no existía, incluso en el interior del país. En los

90' no se editaban libros o solo desde las grandes editoriales. Ahora si vos empezás a contar las editoriales nuevas que van saliendo, es un exceso de expresión enorme.

P: ¿Un exceso después de una represión fuerte? Me llama la atención los murales, la expresión callejera que diariamente te recuerdan la política y la historia: desparecidos, Julio López, las elecciones, la militancia…

**M.E:** Hay un exceso de expresión. En cuanto a la argentinidad. Hay incluso en escritores del momento, por ejemplo César Aira, que publica casi tres libros par año. Algo que no pasaba. Hay una movida *underground* muy importante, como si fuera de rock, antigua. Se hacen lecturas en centros culturales tomados. Se aplauda clicando los dedos para no alertar a la policía, en Villa Crespo. Muchos escritores leen ahí, una vez por semana.

P: Suena a transición. Algo como la movida en España.

**M.E:** En los 80' pasó un poco pero con las limitaciones que imponía la transición a la democracia: era otra urgencia. Había mucho más preocupación por el espacio público: crear teatros por ejemplo. El kirchnerismo es un movimiento obsesionado por el pasado y la construcción de la memoria. A veces me pasa una cosa muy reactiva: no puedo más. Y cuando hago ficciones estoy permeada por esto. En vez de abordarlo como el relato oficial que lo hace desde el testimonio y el optimismo, yo lo hago por una apuesta muy ficcional de género y más bien pesimista.

P: Lo que te lleva al género de terror, ¿puede tener que ver con esta reacción de "no puedo más" hacia esta obsesión por la memoria?

**M.E:** Creo que hay una reacción. No es una reacción lejana. Es una reacción inmediata.

P: El humor negro te permite acaso tener un discurso sobre esto y tomar distancia.

**M.E:** Me gusta trabajar con un género que trabaja temas del relato oficial de una manera que no es respetable. Para mi es respetable pero no para muchos lectores. ¡Cómo hacer un cuento de terror con desaparecidos!

P: En las primeras páginas de *Los espectros de Marx*, Derrida propone lo que yo llamaría una ética del espectro. Afirma que no podemos vivir sin los espectros, que sería una hipocresía y un error social y político. Desarrolla una argumentación sobre la necesidad del espectro en la sociedad. Este texto lo vi muy vinculado con lo tuyo: el espectro es real, es material, está en el

cuerpo, en las visiones, en las sensaciones. Es necesario para vivir, para avanzar. Lo fantástico radicaría más bien en la mediación que hacemos del espectro (negación, normalización…) Esconder el fantasma puede ser también un desastre político y psicológico.

**M.E:** Yo creo que sí. Es paradójico lo que pasa acá. Para mí, el espectro tiene que estar. Es medio suspendido en el proceso de duelo. Es muy difícil de procesar. Por eso hay personas que reaccionan muy violentamente. Hay negacionistas. Hay gente que te dice "estoy harto de esto". Que haya un relato oficial que te lo recuerde perpetuamente, para mí, causa mucha tensión. A diario se recuerdan cosas insoportables, todo el tiempo. Para mi está bien. Pero entiendo que causa estrés. Es algo muy presente en el relato oficial. Hay un montón de militantes. Está el constante recuerdo. En el trabajo de Abuelas, hay algo de siniestro. Es muy fuerte. El efecto acumulativo, la constante presencia de este discurso hace que vos terminas pensando en que nadie es quién es.

P: En los recursos utilizados por Abuelas en su spot publicitarios, hay cosas que vienen directo del terror. Me acuerdo de una propaganda que vi en la tele, que mostraba a un chico que se levantaba a la mañana, iba al baño para lavarse y el espejo le traía un reflejo distinto al suyo. El chico en el reflejo hacía otros movimientos. Y terminaba con la pregunta fuerte: ¿y vos sabes quién sos? Son clips de terror.

**M.E:** Eso es un recurso del terror: el espejo que no responde. Hay muchos hijos de desaparecidos que escriben desde el testimonio o desde algo más delirante o surrealista. A mí me remite al terror.

P: ¿La gente no se acostumbra o puede acostumbrarse al relato oficial? ¿Puede terminar viendo este asunto como relato, algo ya desatado de lo real?

**M.E**: Sí, porque si no es difícil aguantar.

P: ¿La ficción puede ser una estrategia para superar lo insoportable o trabajarlo?

No me gusta pensarlo directamente: porque no me interesa la administración, la militancia. La idea es pensarlo desde un lugar.

# PRESSE (DIVERS)

❖ LUTTE POUR LA LÉGALISATION DE L'AVORTEMENT : ENGAGEMENT DES ÉCRIVAINES ARGENTINES (2018)

*Lettre ouverte pour la légalisation de l'avortement signée par 250 autrices - 19/04/2018*




©Rodrigo Néspolo (La Nación)

*Pañuelazo à Berlin – Samanta Schweblin*




https://tn.com.ar/sociedad/como-fue-el-panuelazo-verde-en-berlin-para-apoyar-el-proyecto-de-aborto-legal-en-la-argentina_965922

*Projet collectif d'écrivaines engagées « SOMOS CENTELLEANTES » (participation de Fernanda García Lao)*




*Débats au congrès: Claudia Piñeiro expose (2018)*



❖ NI UNA MENOS, 8M (PARO INTERNACIONAL DE MUJERES) : ENGAGEMENT DES ÉCRIVAINES ET POROSITÉS AVEC LA LITTÉRATURE

*Assemblée d'organisation de la prochaine grève internationale des femmes (participation de Gabriela Cabezón Cámara)*

**Gabriela Cabezón Cámara, escritora**




http://www.laizquierdadiario.cl/VIDEO-Voces-de-la-asamblea-para-preparar-el-Paro-Internacional-de-Mujeres?id_rubrique=1201

*Festival Ponete pillas somos muchas – Ni una menos*




©NiUnaMenos

## ❖ Feria internacional del libro de Buenos Aires

*Fresque géante participative contre la traite - Beya, Gabriela Cabezón Cámara (2013)*




GERMAN GARCIA ADRIASTI. Conciencia. El mural se basa en "Beya. Le viste la cara a Dios", una novela gráfica de los autores. /GERMAN GARCIA ADRIASTI

*Inauguration Feria del Libro 2018 : discours d'ouverture de Claudia Piñeiro*




https://www.infobae.com/cultura/2018/04/26/el-discurso-completo-de-claudia-pineiro-en-la-feria-del-libro/

❖ NOSOTRAS PROPONEMOS




http://nosotrasproponemos.org/

**Nosotras proponemos literatura**

Asamblea Permanente de Trabajadoras Feministas del Campo Cultural, Literario e Intelectual

(Trabajo en proceso – abril 2018)

Nosotras proponemos diez puntos para un compromiso ético y solidario en la búsqueda de la igualdad de espacios, visibilidad y puesta en valor de la mujer en el campo cultural, literario e intelectual.

❖ PERFORMANCES ET EXPRESSIONS MILITANTES : ÉCRIRE AVEC LE CORPS

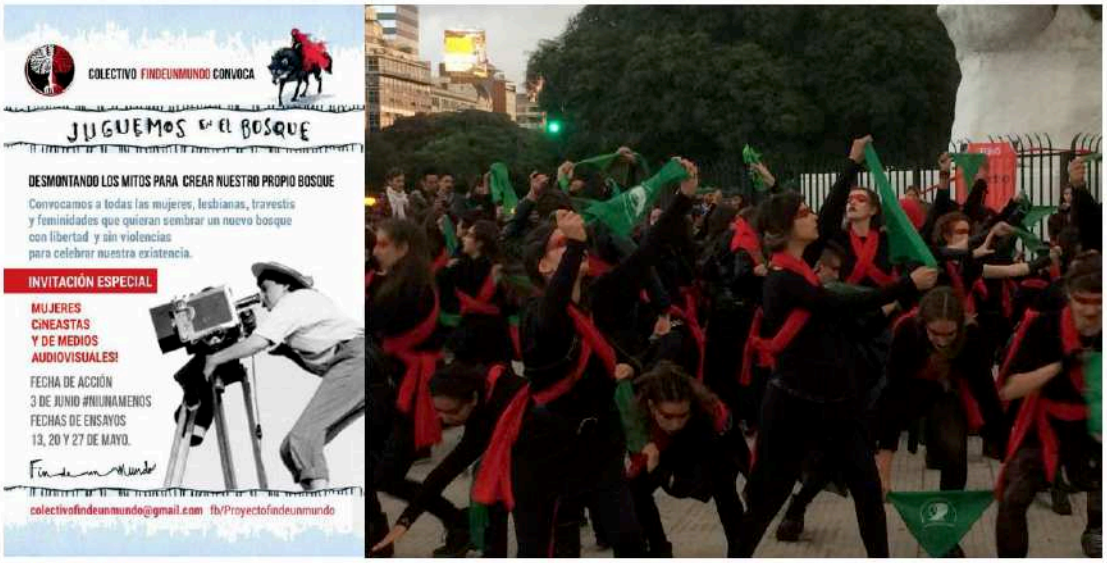
***#CaravanaFemicidioEsGenocidio realizada por la Fuerza Artística de Choque Comunicativo (FACC) 30/05/2017***



*Collectif FIN DE UN MUNDO « Se trata de NO+TRATA », Plaza de Mayo, 28/09/2019*




*Collectif FIN DE UN MUNDO « Juguemos en el bosque », Plaza de Mayo, 03/06/2018*



Convocation

*Periodistas argentinas: performance CRIADAS au sénat, 25/07/2018*



©Alejandra Moreyra

❖ TETAZO ET PIQUETETAZO, 2017




© Nicolás Stulberg




❖ MANIFESTATIONS LÉGALISATION DE L'AVORTEMENT ET PAÑUELAZOS, 2018



La Plata, 06/2018



Buenos Aires, 03/06/2018 – La marea verde

❖ De las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo a Las Pibas











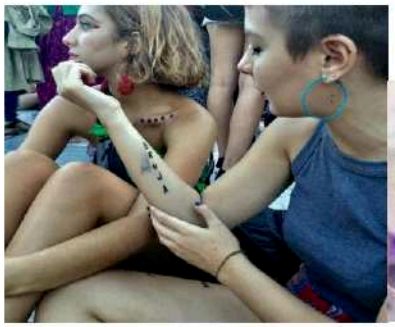







Meme viral (réseaux sociaux, 2018)

*"Somos las nietas de las brujas que no pudieron quemar"*





**Synthèse des dispositifs transhistoriques constitutifs d'une « généalogie du corps argentin » (Fanlo, 2009)**

*chapitre 1*

**L'exil et les migrations** (les déplacements en général et souvent forcés) par leur répétition transhitorique configurent un dispositif qui s'inscrit dans une généalogie du corps argentin. En effet le XIX^e^ siècle est traversé par l'immigration de l'Europe vers l'Argentine encouragée et organisée par l'État pour peupler et exploiter le « désert » ; les migrations intérieures dues à la création d'une frontière entre civilisation et barbarie au sein même du pays ; les exils involontaires associés à la proscription ; les voyages rituels, esthétiques et culturels en Europe des écrivains argentin (Viñas, 1971). Le XX^e^ siècle est le théâtre d'autres types et de directions de déplacements : des migrations qui partent des pays voisins (Bolivie, Paraguay, Pérou) vers l'Argentine ; l'exode rural vers les grandes villes argentines pendant le péronisme au moment de l'industrialisation ; l'émigration en Europe (et particulièrement à Paris) de celles et ceux qui recherchent un environnement culturel qui manque en Argentine sous le président Juan Domingo Perón ; l'exil des intellectuels sous la dictature du général Juan Carlos Onganía (1966-1973) et pendant la dictature militaire dite « *Proceso de Reorganización nacional* » intégrée dans le Plan Condor (1976-1983). Enfin, dans le XXI^e^ siècle sur lequel porte notre travail, les déplacements sont polymorphes dans un nouvel ordre mondialisé et organisé de manière transnationale et traversé notamment par des échanges via internet : ce sont donc des migrations des pays voisins et d'Amérique latine vers l'Argentine pour des raisons professionnelles, économiques, universitaires et parfois politiques ; le retour des exilés politiques ; les migrations économiques suite à la crise de 2001vers l'Europe ou les États-Unis en particulier ; les voyages d'écrivains boursiers de plus ou moins longue durée. Pour décrire ce rapport qu'entretient l'argentin avec l'exil, María Negroni parle de l'Argentine comme « *el domicilio del destierro* » (in Monteleone, 2011 : 54). Cette formulation mettent en évidence le paradoxe de la construction nationale argentine qui se construit sur l'exil et rend problématique le concept de « patrie ». Le paradoxe et le nomadisme originels de l'Argentine peuvent expliquer la complémentarité antérieurement évoquée entre nation et narration. L'exil serait un processus paradoxal au cœur de la construction d'une nation argentine autant qu'un moteur d'écriture ou de réécriture infinie de la patrie comme fantasme ou comme problème.

Le processus de **transplantation** tant littéraire que politique est aux fondations de l'Argentine comme nation et comme narration. En effet, depuis le XIX^e^ siècle, la construction nationale s'érige en miroir avec les modèles européens, « civilisés ». L'idée de Sarmiento (et de la

génération de 37) d'une barbarie intérieure, d'un « désert » pampéen qu'il faudrait « civiliser » se matérialise dans le concept de « *transplantes poblacionales* » institués par Juan Bautista Alberdí. Il s'agit d'un processus eugéniste qui entend remplacer une population dite barbare, improductive, par une population saine et productive grâce à une immigration européenne planifiée : « *"Gobernar es poblar, pero con inmigrantes laboriosos, honestos, inteligentes y civilizados…"* (Alberdí). Il s'agit là d'une transplantation dans le sens chirurgical du terme : remplacement d'un organe malade ou improductif par un autre organe sain et productif (dans l'idée d'Alberdí : des immigrés anglo-saxons alliant l'éthique protestante et la mentalité travailleuse). Dans le cas argentin, la transplantation suit l'amputation préalable des habitants originaires perçus comme « barbares » que subit le territoire pampéen et patagon. L'idée de transplantation qui vient d'Alberdí, voix importante de la génération de 37, peut s'appliquer au processus de transplantation d'idées et de théories européennes en Argentine. Les hommes d'État au sein de la république des lettres opèrent une véritable greffe des théories positivistes ainsi que des courants littéraires tels que le romantisme puis le naturalisme sur le territoire argentin. La transplantation serait en ce sens un processus de construction nationale argentine autant qu'un processus de constitution d'une narration nationale.

**La captivité** est un processus qui traverse l'histoire de l'Argentine depuis le XIX^e^ siècle et se base de nouveau sur la dichotomie originelle civilisation-barbarie en stigmatisant un « autre ». Le corps captif est instrumentalisé de façon politique. Il devient objet, moyen de pression sur l' « autre » comme dans la conquête du désert où la captive devient otage de l'un ou de l'autre camp ; moyen de neutralisation de l'« autre » pendant la dictature militaire par exemple ; moyen de conquête de l' « autre » pendant la conquête, la colonisation ou bien la guerre des frontières dite « conquête du désert ». Il est aussi instrumentalisé de manière économique par différentes organisations mafieuses dans le cas de la traite sexuelle, de la « traite des blanches » au XIX^e^ siècle à la traite d'aujourd'hui et dans le cas de la traite économique. Un lignée de captives et de captifs traverse l'histoire argentine : les captives indiennes qui deviennent force de travail et de reproduction pour les espagnols et les créoles ; les captives blanches pendant la conquête du désert sont les butins de guerre ou les monnaies d'échange entre les deux camps et tout autant forces de production et de reproduction que les indiennes ou les afrodescendantes réduites en esclavage dans les familles bourgeoises des grandes villes ; les femmes dites « subversives » capturées et séquestrées pendant la dictature militaire dans des centres de détention clandestins et des maternités clandestines dont les nouveau-nés

sont appropriés dès la naissance ; les victimes de la traite sexuelle dont le corps devient une marchandise, un objet de consommation rentable pour des réseaux de crime organisé. Le processus de captivité est tout autant politique, économique que discursif dans le sens où le corps est pris dans un système de dispositifs, dans un système discursif, dans un certain corpus canonique. C'est cette idée que nous avons matérialisée par le concept de « corp[u]s ». Nous étudierons la captivité comme nécrologie du corps des femmes dans le chapitre suivant afin de comprendre ses enjeux dans la construction de la nation et de la narration.

**La disparition** est un dispositif institué par des nécropolitiques tout au long de l'histoire argentine. Soulignons que « disparu » correspond à un état-seuil qui nie, occulte, la mort et, de ce fait, ses responsables. C'est ce que traduit de façon éhontée la définition qu'en donne le général Videla: « *Le diré que frente al desaparecido en tanto éste como tal, es una incógnita, mientras sea desaparecido no puede tener tratamiento especial, porque no tiene entidad. No está muerto ni vivo...está desaparecido* » (1979, conférence de presse à la Casa Rosada). Dès lors, la disparition est un processus nécropolitique d'oubli collectif qui non seulement abjecte les corps « autres » du corps argentin canonique mais qui abjecte aussi ses cadavres dans l'oubli collectif. Le langage nécropolitique performe une histoire où disparaissent les exclu·es jusque dans le lexique : leur existence est niée. Pour prendre un exemple, il suffit de reprendre le premier dispositif d'une « nécropolitique du corps argentin » qui serait « la conquête du désert » qui institutionnalise l'idée que la Pampa et la Patagonie sont des espaces vides de vie humaine. L'État argentin semble souffrir d'une schizophrénie qui d'un côté sacralise un corps national et de l'autre nie et/ou réprime ses cadavres. À propos de la dictature militaire des années 1970, Luis García Fanlo la décrit comme « *la máxima expresión [de] la práctica gubernamental basada en la vigilancia, castigo y control de los cuerpos, haciéndolos blancos de sus políticas de exterminio* » (Fanlo, 2009 : 5). Le binarisme traditionnel ami/ennemi décliné – en sympathisant/subversif – est à la base d'un discours eugéniste (dans ce contexte précis, négatif) accompagné de sa pratique répressive qui vise la disparition de l' « autre » subversif: « *La desaparición de los cuerpos considerados subversivos (concepto en el que se subsumen todas las categorías eugenésicas que históricamente marcaron los cuerpos desviados que habla de corregir o eliminar de la sociedad), los Centros Clandestinos de Detención, la aplicación sistemática de la tortura y el martirio sobre los cuerpos, y la apropiación de los hijos de los desaparecidos* » (Fanlo, 2009 : 5). Le corps homogène visé par le régime fait disparaître, littéralement, les corps subversifs ou « autres », et, par conséquent, crée des fantômes cryptés, en quête de réhabilitation. De plus, la gestion



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

postérieure de ce corps argentin disparu pendant la transition démocratique par les lois *Punto Final* et *Obediencia debida*, peut avoir contribué à laisser errer ces corps disparus dans les limbes d'une mémoire collective cryptée par le traumatisme et l'oubli institutionnalisé. Le corps disparu vient bloquer les processus mémoriel et identitaire dans un seuil problématique. Le processus eugéniste de la nécropolitique abjecte/fait disparaître des corps, des corpus, des voix, des discours et des savoirs alternatifs « qui ne comptent pas », pour reprendre l'expression de Judith Butler, et/ou qui mettent en danger la pureté, l'homogénéité du corps national et la paix sociale. Ainsi, la généalogie du corps argentin se base-t-elle sur la négation des corps « autres » dans la nation et dans la narration : indien.nes ; afrodescentant.es ; *chinas* ; *cautivas* indiennes, etc. Le processus de disparition dans l'histoire argentine se base sur une exclusion non avouée, dont l'État se désinvestit, autrement dit sur une négation ou un déni. Ce processus est opérant dans la construction nationale ainsi que dans la constitution d'une narration nationale : de façon concrète par des autodafés mais aussi, plus insidieusement, par l'oubli et la négation d' « autres » narrations. Si le corps national argentin se construit sur des corps disparus, il semble que le corpus national argentin en fasse de même. Quels sont les corpus – les textes – disparus ? Actuellement, la critique littéraire exhume des textes oubliés qui avaient disparus du corpus canonique. C'est d'ailleurs en ce sens que María Moreno reconfigure son « *cuerpo argentina* » à partir des corps exclus de la littérature (Moreno, 2017).

**La contamination** est un autre dispositif qui s'inscrit autant dans le processus de conquête et de construction nationale que dans la narration. Cette contamination prend plusieurs formes : elle tient à la colonisation ou la néocolonisation qui peut être territoriale, culturelle, linguistique (langue espagnole), spirituelle (évangélisation et missions), pathologique (épidémies), économique. La contamination est un dispositif d'exclusion – contaminer des territoires et des corps pour les exclure – des grandes épidémies liées à la conquête aux agressions chimiques des territoires ruraux convoités par les grands propriétaires terriens ou les multinationales dans l'ère néolibérale. Les territoires « *sojeros* », par exemple, deviennent des territoires excluants car par les fumigations toxiques, les propriétaires expulsent non seulement les parasites mais aussi les populations qui, intoxiquées/contaminées, développent des maladies respiratoires, dermatologiques, des cancers et des malformations de naissance (Domínguez, Sabatino, 2005). Karina Bidaseca, sociologue argentine, propose plusieurs travaux sur les processus d' « invasion extérieure » des capitaux étrangers dans l'exploitation de la terre en Argentine. La chercheuse étudie les stratégies des politiques économiques

néolibérales qui contaminent pour exclure notamment dans les espaces « *sojeros* » (Bidaseca, 2005). Le processus de contamination joue tant dans la construction nationale que dans la constitution d'une narration. En effet, dans la continuité du dispositif de transplantation, la narration argentine, peut-on dire, est « contaminée » depuis ses origines par les narrations extérieures et donne lieu à une narration hybride extrêmement riche.

**TABLE DES MATIÈRES**


Résumé ..... 3
Resumen ..... 3
Abstract ..... 4
Avertissement de l'autrice ..... 7
Remerciements – Agradecimientos ..... 9
Sommaire ..... 11

**INTRODUCTION** ..... 17
Constat ..... 18
Le réveil des monstres ..... 18
Contexte ..... 19
mutations de l'extrême contemporain ..... 19
Seuils et cadrage ..... 25
lignes, tensions, perturbations dans la nna ..... 25
Corpus ..... 30
Les monstres d'Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Samanta Schweblin et Mariana Enríquez ..... 30
Questionnement ..... 35
Le monstre : une méthode/ un dispositif à agencer pour lire ce qui (de)vient ? ..... 35
Les monstres dans la nna : signes d'une crise de la et des représentations des femmes ? ... 36
Objectifs et itinéraire de réflexion ..... 37

**PARTIE 1 – RESIGNIFICATIONS** ..... 43
**Technologies du Monstre** ..... 43
**De la captive aux monstres : insurrection de la chair et révolution du voir dans la NNA** ..... 43
Introduction : Captives, ya no ..... 45

**Chapitre 1 – AVANT-TEXTE** ..... 51
Configurations ..... 51
**Entre la Captive et la Monstre : conjurations de la chair entre nation et narration** .. 51
Introduction du chapitre ..... 51




*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

**1.1. CANON ET NATION. Écrire la nation, politiser l'écriture. La littérature : un dispositif de construction nationale** ..... 52
1.1.1. La nation comme narration : une spécificité latino-américaine ..... 52
a. L'histoire comme narration ..... 52
b. La nation comme narration : circonscrire, délimiter ..... 53
c. Complémentarité nation et narration en Amérique latine ..... 55
d. Une na[rra]tion argentine : délimiter la nation ..... 58
1.1.2. Conjurer le corps et la chair : dispositif d'un éternel retour des origines ..... 64
a. Inventer les origines : le viol de la chair aux origines de l'Argentine comme narration ..... 64
b. Modalité traumatique et obsessionnelle : répétitions et réécritures des origines . 68
c. Réécritures actualisatrices et disséminatrices ..... 68
**1.2. CORPS, CORPUS ET MONSTRES. Écrire, historiciser, politiser les corps.** ..... 73
1.2.1. Corps et corpus : lire et écrire les corps, lire et écrire la nation ..... 74
a. Le corps comme lieu d'inscription : la chair marquée (écrire le corps) ..... 75
b. Le corps comme agent de transformation : la chair active (écrire avec la chair). 78
c. Le corps comme métaphore de la nation : ¿cómo salir del matadero ? ..... 83
1.2.2. Biopolitique et nécropolitique du « corps argentin » ..... 86
1.2.3. La fabrique des monstres : origines, limites et confins de la communauté ..... 91
**1.3. L'ÉCRITURE DANS LE CORPS DES FEMMES. Entre la Captive et la Monstre : politiser l'écriture du corps des femmes** ..... 100
1.3.1. Le corps et le territoire : l'invention de « La femme » ..... 101
a. « La femme » et la Nation ..... 101
b. Femmes et territoires : la souveraineté en question ..... 105
1.3.2. Les femmes : des monstres ? La fabrique des monstres féminins : conjurer le désir, contrôler les corps ..... 112
a. Conjurer *l'hubris*. Invention des monstres féminins antiques ..... 114
b. Contrôler le corps. Femmes prises dans des ambivalences : la sainte et la sorcière ; la mère et la putain ..... 115
c. De la Captive à la Femme Fatale : évolution de la représentation des femmes entre civilisation et barbarie ..... 117
1.3.3. Textualiser le corps des femmes : la captive, un dispositif littéraire pour conjurer le monstre ..... 122
a. Les captives canoniques : figurations littéraires ..... 123



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

b. Fonctions et enjeux de la figure de la captive dans la littérature canonique ..... 131
c. Actualisation de la figure de la captive dans la littérature argentine ..... 134
Conclusion du chapitre ..... 137

**Chapitre 2 – LA NUEVA NARRATIVA ARGENTINA** ..... 139
Perturbations ..... 139
**Le réveil des monstres dans la NNA : nouvelles visibilités, tensions et métamorphoses de l'ordre de genre** ..... 139
Introduction du chapitre ..... 139
**2.1. Mutations du champ littéraire et prolifération de monstruosités. Une hypothèse** ..... 141
2.1.1. Crise, survie de la littérature et réveil des monstres ..... 142
2.1.2. NNA, post-dictature, féminisme et réveil des monstres ..... 146
**2.2. Nouveau protagonisme des femmes dans le champ littéraire et nouvelle visibilité des fictions *de* femmes. Un débat** ..... 150
2.1.1 Nouvelle visibilité des autrices : enthousiasme et tensions dans le champ littéraire ..... 150
2.2.2. « Écriture féminine » : généalogie d'un débat. Comment dépasser la stigmatisation ? ..... 157
a. Écritures de femmes dans la construction nationale argentine : questionner et échapper à la langue officielle ..... 157
b. Écritures de femmes argentines : se réapproprier la langue, s'auto-représenter 159
c. « Écritures de femmes » : création, nouvelle conquête du marché éditorial ? ... 160
d. Incursion en France : « L'écriture a-t-elle un sexe ? », émergence d'une théorie esthétique féministe ..... 164
1) Absence et invisibilité des femmes dans la langue : vers l'autoreprésentation/l'autoécriture . 165
2) Subvertir/Échapper à l'autorité du logos par la pluralité et la mobilité ..... 166
3) Inscrire et rendre visible le désir et les corps ..... 168
4) Au-delà du sexe : Androgynie, bisexualité, neutralité de l'écrivain·e et de l'écriture ..... 169
e. L'inflexion des *genders studies* : « écritures de femmes » ou « autres écritures » ? ..... 171
1) De la « sexualisation du texte » à la « textualisation du sexe » ..... 171
2) L'invention d'une « autre écriture » au-delà du genre ..... 172
3) « *Mirada femenina* » et singularité esthétique *vs* stigmatisation ..... 173



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

**2.3. Mutations de la NNA : « Insurrection de la chair », irruptions dans le canon et perturbations des normes : au-delà du genre ? Une cartographie des métamorphoses**. ..... 176
2.3.1. Le corps au centre : l' « insurrection de la chair » et les transcorporalités de la NNA ..... 176
2.3.2. Nouvelles corporalités au-delà du genre ..... 177
2.3.3. Nouveaux corps sociaux : familles, couples et communautés alternatives ..... 179
**2.4. Féminisme et Ordre de Genre : une nouvelle ligne de lecture générationnelle pour lire la NNA (pour continuer avec Drucaroff). Une proposition** ..... 182
Conclusion du chapitre ..... 190

**Chapitre 3 – LE MONSTRE** ..... 193
Reconfigurations ..... 193
**Le monstre : un dispositif pour dire et saisir ce qui (de)vient** ..... 193
Introduction du chapitre ..... 193
**3.1. Le Monstre dans les plis d'une théorie en mutation. Résignification positive et appréhension transdisciplinaire** ..... 195
3.1.1. Monstre et Études Culturelles: « a method of reading cultures » (Cohen, 1996) ..... 196
3.1.2. Monstre et Études Féministes : « un saber positivo » (Giorgi, 2009) ..... 199
3.1.3. Mutations et resignification de la figure du Monstre dans un champ théorique en mutation ..... 204
3.1.4. Figuration vs Concept (Braidotti) ..... 206
**3.2. Reconfigurations du Monstre : un dispositif pour dire et saisir les mutations** 207
3.2.1 Les enjeux du Monstre : saisir les paradoxes de ce qui vient ..... 207
a. Un défi ontologique. Se saisir dans le devenir (une approche du sujet contemporain : sujet multiple et mutant) ..... 209
b. Un défi poétique. Saisir la mutation des formes : créer l'inattendu, l'inédit, l'anomalie, le devenir. ..... 211
c. Défi épistémologique. Saisir la mutation de paradigme épistémologique et politique : conceptualiser le possible, penser l'irréel. ..... 216
3.2.2. Le monstre au seuil des représentations et de la société : une figuration de mutations. ..... 219
a. SEUIL. Représenter ce qui se transforme, se tend, se transgresse. ..... 219



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

b. PASSAGE. Déplacer, transformer, reconfigurer les représentations. ..... 223
c. L'ŒIL DU MONSTRE. De « se voir » à « se montrer » : pouvoir spéculaire et répartition du visible ..... 228
**3.3. Proposition. La monstration : une méthode pour lire les crises et les mutations des imaginaires** ..... 231
**3.4. Préfigurations des monstres (féminins) dans la littérature argentine. Une ébauche de cartographie** ..... 233
3.4.1. Fantômes, masques et travestissements ..... 235
a. Fantômes ..... 235
b. Déguisé·es ..... 236
3.4.2. Hubris et eros féminins ..... 239
a. Les nomades : sujets en transit et éros féminin ..... 239
b. Les démembrées ..... 241
c. Les furies ..... 242
3.4.3. Métamorphoses et hybridations ..... 246
Conclusion de la partie : Monstres, ahora sí ..... 248

**PARTIE 2 - MÉTAMORPHOSES** ..... 251
**Ce que monstrent les monstres** ..... 251
**Études du corpus** ..... 251
Introduction de la partie ..... 253

**Chapitre 4 : RÉAPPROPRIATIONS** ..... 255
Se voir ..... 255
**Rites de passage, autoreprésentation et auto-gestations de monstres féminins : vers un corps à soi** ..... 255
Introduction du chapitre ..... 255
**4.1. L'autrice, ce Monstre. Pratiques auto-référentielles et auto-figuratives monstres comme matérialisations d'un regard singulier.** ..... 256
4.1.1. Les doubles de Fernanda García Lao ..... 258
4.1.2. Les parias d'Ariana Harwicz ..... 261
4.1.3. Las gauchitas de Gabriela Cabezón Cámara ..... 264
4.1.4. Les jeunes revenant·es de Mariana Enríquez ..... 266
4.1.5. Les inquiétant.es mutiques de Samanta Schweblin ..... 268



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

**4.2. Rites de passage. Autonomie et auto-gestation comme principes de construction des personnages** ..... 270
4.2.1. Les mutations de la captive à la monstre : des rites de passage ? ..... 271
4.2.2. Rites de passage des monstres transféminins : vers un corps à soi ..... 275
a. Un corps à soi : marquer son corps pour se saisir ..... 275
b. Mise en scène de soi : se montrer/se représenter ..... 278
c. Auto-specularité : se voir se voir : « Je est un monstre » ..... 279
1) La maladie : « je souffre donc je suis » ..... 279
2) Le songe : « je me vois en rêve » ..... 284
d. Autodenominations : se dé-nommer, se nommer, se renommer ..... 287
1) Gabriela Cabezón Cámara : création d'icônes féminins par autodénomination collective ..... 288
2) Fernanda García Lao : la mutabilité et l'hybridation du nom propre ..... 290
3) Ariana Harwicz : indétermination radicale ..... 290
4) Mythologisations transgressives ..... 291
**4.3. Mères monstrueuses : auto-gestation de fictions de femmes alternatives et subversives** ..... 293
4.3.1. Figures maternelles : devenirs intransitifs et auto-détermination ..... 295
a. Mère fugueuse : autodétermination *vs* abandon ..... 296
b. Mère amphibie : libération poétique *vs* infanticide ..... 296
c. Mère cosmique : corps poétique *vs* corps domestique ..... 297
4.3.2. Engendrements monstrueux : gestations d'autonomies ..... 299
4.3.3. La maternité comme corps grotesque : gestation de nouvelles subjectivités émancipées ..... 302
Conclusion du chapitre. ..... 309
Opérativité #1 du Monstre : reconquérir un regard et un corps souverains pour se rendre inappropriable. ..... 309

**Chapitre 5 – DÉCONSTRUCTIONS** ..... 311
Se montrer ..... 311
**Monstruosités dystopiques** ..... 311
**Monstrations déconstructrices des fictions canoniques des corps féminins** ..... 311
Introduction du chapitre ..... 311
**5.1. Les captives. Corps conquis** ..... 315



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

5.1.1. Ré-écrire le corp[u]s canonique : cautivas et mataderos dans la Nueva Narrativa Argentina ..... 316
5.1.2. Mascarades patri[e]arcales : pornotopies et tragiques ..... 323
**5.2. Entre civilisation et barbarie. Corps dichotomique/clivé** ..... 333
5.2.1. Femmes entre civilisation et barbarie : ré-écrire des dichotomies canoniques 334
5.2.2. Femmes entre mère et putain : re-marquer la polarisation des représentations patriarcales ..... 338
a. La folle et la mère. Entre la raison/la norme et la folie/le désir ..... 338
b. La sainte ou la putain ; l'épouse ou la prostituée ..... 341
5.2.3. Corps-frontières : incarnation critique de l'inscription de la dichotomie dans nation ..... 343
a. Les transplantées ..... 343
b. Les fantômes et les revenant·es ..... 346
**5.3. Femmes dans le désert. Corps exclus** ..... 350
5.3.1. Femmes sans noms ..... 351
5.3.2. Femmes hors-champ ..... 354
5.3.3. Femmes sans reflets ..... 357
Conclusion du chapitre. ..... 360
Opérativité #2 du monstre : déconstructions des textualisations canoniques inscrites dans le corps. ..... 360

**Chapitre 6 – DÉBORDEMENTS** ..... 365
S'inventer ..... 365
**Monstruosités utopiques**. ..... 365
**Émancipations et expérimentations transcorporelles** ..... 365
Introduction du chapitre ..... 365
**6.1. HUBRIS. Gauchas. Sortir : devenirs extatiques** ..... 368
6.1.1. Sortir. Hors : apatrides, nomades, vagabundas et aventurières ..... 372
6.1.2. Jouir. Hors-de-soi : gauchas extatiques ..... 376
6.1.3. Transgresser. Hors-la-loi : gauchas que matan ..... 383
6.1.4. Investir le hors-champ. Monstres nomades : cartographie des transcorporalités utopiques de la Nueva Narrativa Argentina ..... 389
Conclusion de la section ..... 393
**6.2. CARNAVAL. Zombis/Travestis. Renverser : retour et renversement des corps** 394



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

6.2.1. Faire retour. Revenantes, apparues et survivantes : le retour des corps, des exclu·es ... 400
a. Le retour des corps : « *poner el cuerpo* » ... 400
b. Le retour des exclu·es, des mort·es : zombis, revenant·es, fantômes ... 401
c. Retour des corps et reconfiguration spatiale : espaces d'apparition, espaces d'occupation ... 403
6.2.2. Renverser. Travesties et performeuses : le renversement de l'ordre, des corps ... 407
a. Baroque : renversement de l'ordre et du régime de représentation ... 407
b. Travestis : renversement des corps ... 409
c. Les corps transféminins : des scènes baroques ... 412
Conclusion de la section ... 417
**6.3. HYBRIDES. Étendre : hybridations transgressives** ... 418
6.3.1. Transcorporalités hybrides ... 418
6.3.2. Le tiers-espace ou la communauté hybride ... 429
Conclusion de la section ... 436
Conclusion du chapitre et de la partie. ... 436
Opérativité #3 du monstre : inventions de fictions alternatives transféminines ... 436
*SYNTHÈSES DE LA PARTIE 2* ... 440

**PARTIE 3 : PROMESSES** ... 445
**De la littérature au réel : le texte, le lecteur, la société à l'épreuve du monstre** ... 445
**Mutations esthétiques et politiques** ... 445
Introduction de la partie ... 447

**Chapitre 7 – TRANS-FORMATIONS** ... 451
**Mutations des corps textuels** ... 451
Introduction du chapitre ... 451
**7.1. Autrices mutantes. De l'autrice au texte : poétiques monstres** ... 452
7.1.1. La « naissance du monstre » : de l'auteur·rice au corps du texte (textualiser un regard) ... 453
7.1.2. Typologie des poétiques monstres ... 457
a. Fernanda García Lao : poétique du transplant ... 457
b. Gabriela Cabezón Cámara : poétique queer et trash ... 461

c. Ariana Harwicz : écriture au couteau ..... 466
d. Mariana Enríquez : poétique de la hantise ..... 471
e. Samanta Schweblin : poétique de la contamination ..... 474
7.1.3. Autrices accoucheuses ou cannibales ? Poétiques charnelles ..... 477
**7.2. Genres mutants. Du genre au gender : des romans dégénérés ?** ..... 482
7.2.1. Genre et gender : quels enjeux critiques ? ..... 482
a. Investissement de genre (liés aux monstres, notamment) et reconfigurations contemporaines ..... 485
b. Hybridation ..... 486
c. Carnavalisation des genres ..... 490
d. Vers l'effacement du système de genre ..... 493
e. Normalisation ou nouvelle œuvre ? ..... 495
7.2.2. Reconfigurations de la Nueva Narrativa Argentina : du roman sentimental au roman de désir ; du roman de formation au roman de dé-/transformation ..... 496
a. Du roman sentimental au roman du désir : dissémiNation des genres et des relations sexo-affectives ..... 497
b. Du roman de formation au roman de Dé/Transformation ..... 500

**Chapitre 8 – PASSAGES** ..... 507
Lecteur·rices mutant·es. ..... 507
**Du texte aux lecteur·rices : la lecture comme espace de transformations** ..... 507
**8.1. Lecteur.rices à la dérive : lecture disséminatrice, le plaisir de la désorientation** ..... 510
**8.2. Lecteur·rices mutant·es : lecture somatique et pédagogie de la jouissance** ..... 514
**8.3. La lecture rhizomique et communauté** ..... 517
Conclusion du chapitre ..... 520

**Chapitre 9 – HORS-TEXTE** ..... 521
De la littérature à la rue : ..... 521
**Le réveil des monstres : redistribution du visible et reconfiguration des subjectivités politiques** ..... 521
Introduction du chapitre ..... **521**
**9.1. Performances, Redistributions du visible ? La littérature et la vie dans l'ultra-contemporain** ..... 522



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

**9.2. Des Madres, Abuelas, piqueteras…** ..... 526
9.2.1. La dictature, les Madres de Plaza de Mayo ; la crise, les piqueteras ..... 526
9.2.2. Kirchnerisme, politiques de mémoire, politiques de diversité ..... 527
9.3. …aux *Pibas* (révolution des subjectivités et nouvelle génération transféministe) **. 529**
9.3.1. Réappropriations. Généalogie d'une reconquête et d'une émancipation des corps ..... 530
a. « *Ni una menos* ». Las « *chicas que vuelven* » : renversement du régime de représentation du corps des femmes et pratique d'autoreprésentation dans l'espace public ..... 531
b. « *Vivxs nos queremos* ». De la belle au bois dormant à la Beya ardiente : l'*empoderamiento* des femmes et des « autres » vers la constitution et l'affirmation collective d'un corps politique ..... 533
c. « *Si mi vida no importa produzcan sin mí* ». « *Fuera de la jaula* » : créer une prise de conscience de l'importance des femmes dans la société ..... 534
d. « *Mi cuerpo mi decisión* ». De la captive aux monstres: réclamer la légalité de l'IVG comme revendication de la souveraineté des femmes sur leurs corps..... 536
e. « *Mira cómo nos ponemos* ». « *Las Gauchas* » : l'*escrache* collectif de ces femmes qui font justice face aux défaillances et aux complicités de l'État patriarcal. ..... 538
9.3.2. Autogest[a]ions. Las pibas : nouveau regard, nouveau sujet politique, nouvelle langue, nouvelles alliances ..... 539
a. Las pibas : « *las hermanas de la china Iron* » ? ..... 540
b. Nouvelles alliances : un sujet politique multiple ..... 542
c. Autogestion : inventions de nouvelles façons de faire de la politique et de faire communauté ..... 543
9.3.3. Reconfigurations. « Juntas en la calle escribimos la historia » : réappropriations transféministes de l'histoire et de la rue ..... 544
a. Se réapproprier et reconfiguer l'Histoire ..... 545
b. Se réapproprier et reconfiguer l'espace (de l'espace public, la rue, à l'espace national) ..... 546
c. Performances : lorsque le corps devient écriture de soi et de l'espace ..... 548
Conclusion du chapitre. De la captive à aux *Pibas* : « ré-volte » des subjectivités ..... 553
Conclusion de la partie ..... 555



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

**CONCLUSIONS** ..... 557

**BIBLIOGRAPHIE** ..... 569

**Bibliographie littéraire** ..... 569
1) Corpus primaire ..... 569
2) Autres œuvres et écrits des autrices du corpus ..... 569
3) Corpus secondaire ..... 571
4) Littérature argentine (textes d'appui) ..... 571
**Bibliographie critique** ..... 573
1) Sur les autrices du corpus ..... 573
2) Sur la Nueva Narrativa Argentina ..... 578
3) Sur la littérature argentine ..... 579
4) Sur le monstre (perspective littéraire et artistique) ..... 581
5) Sur la représentation des femmes et du genre (littérature) ..... 582
**Bibliographie théorique** ..... 584
1) Sur le monstre ..... 584
2) Sur le corps ..... 587
3) Sur le genre, les femmes, le féminisme ..... 589
4) Littérature ..... 594
5) Philosophie, anthropologie, sociologie ..... 596
6) Argentine : société, époque contemporaine ..... 599

**Annexes** ..... 601
**Table des matières** ..... 679



*Audran, Marie. Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.*
*Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*

Titre : **Monstres. Insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina.**
Lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin

**Mots clés :** Argentine, Nueva Narrativa Argentina, monstre, corps, représentations, genre.

**Résumé :** Depuis la crise de 2001 une nouvelle génération d'auteur·rices, la Nueva Narrativa Argentina, émerge en Argentine au sein d'un contexte traversé par une révolution féministe qui fait irruption dans une Histoire prise dans la *intemperie* des crises néolibérales. Cette littérature est peuplée de monstres : de corps qui reviennent comme les fantômes, les revenant·s, les zombis ; de corps *queer*, dissidents, révoltés ; de corps démembrés, transplantés, amputés, mutilés, brûlés ; de corps précaires, abjects, contaminés, dépossédés. Notre travail invite à examiner les monstres et le devenir monstrueux de la NNA depuis une perspective de genre au sein d'un corpus constitué des romans de cinq autrices - Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Samanta Schweblin et Mariana Enríquez – afin de saisir les bouleversements que cette « insurrection de la chair » génère dans le champ littéraire et dans les représentations canoniques et hétéronormatives tout en examinant les déplacements et les réappropriations de la figure du monstre comme figuration, revendication et savoir positif dans la littérature, le féminisme et le champ académique de ces dix dernières années.

Nous envisagerons donc la littérature de l'extrême contemporain comme un espace de performance et de déplacements des représentations ainsi que d'exploration des métamorphoses du présent où le monstre constitue autant un signe/symptôme qu'un dispositif pour saisir ce qui se tend, ce qui se transforme ; mais aussi pour déconstruire ce qui se cristallise ; et pour expérimenter et explorer ce qui reste dans le domaine de l'impensé. En ce sens, le monstre inscrit dans la littérature comme dans la société une « révolution du voir » qui répond à une urgence contemporaine de se réapproprier et d'investir les espaces et les dispositifs de perception, et de déplacer les catégories et les représentations canoniques et hétéronormatives : de la captive à la monstre, la NNA trace des trajectoires d'émancipation qui reconfigurent l'articulation entre l'écriture, le corps des femmes et le corps social, et invente des façons (individuelles et collectives ; textuelles et corporelles) de devenir inappropriable dont l'enjeu saute de la littérature au réel dans la redistribution du visible que génère la révolution féministe qui crie « ahora sí nos ven ».

Title : Monsters. Insurrection of the Flesh and Revolution of the Vision in Nueva Narrativa Argentina.
Analyse of the transformations of the monstrous in Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin's work.

**Keywords :** Argentine, Nueva Narrativa Argentina, monster, mutations, representations, gender.

**Abstract :** Since the 2001 crisis, a new generation of authors, Nueva Narrativa Argentina, has emerged in Argentina in a context of a feminist revolution that erupts in a history taken in the midst of neoliberal crises. This literature is filled with monsters: bodies that return like ghosts, undeads, zombies; queer bodies, dissidents, revolted; dismembered bodies, transplanted, amputed, mutilated, burned; precarious bodies, abjects, contaminated, dispossessed. Our work invites us to examine the monsters and the monstrous fate of the NNA from a gender perspective in a corpus of five authors novels - Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Samanta Schweblin and Mariana Enríquez - in order to understand the upheavals that this "Insurrection of the Flesh" creates in the literary field and in the canonical and heteronormative representations, while examining the movement and reappropriation of the monster figure as a figuration, claim and positive knowledge in the literature, feminism and academic field of the last decade.

The literature of the extreme contemporary will therefore be considered as a space of performance and movement of representations and of exploration for the metamorphoses of the present, where the monster is as a sign/symptom as a device for understanding what is going on, which is transforming; but also to deconstruct what crystallizes; and to experiment and explore what remains in the field of the unthinkable. In this sense, the monster writes in both literature and society a "Revolution of the Vision" that meet with a contemporary urgency of reclaiming and investing spaces and perception devices, and of moving the categories and canonical and heteronormative representations: from captive to monster, the NNA draws emancipation paths that reconfigure the articulation between writing, women's body and social body, and invent ways (individual and collective; textual and corporal) to become inappropriable, the stakes of which jump from literature to real in the redistribution of the visibility generated by the feminist revolution, which shouts "ahora sí nos ven".