

# DONNER LA PAROLE : LESBIENNES ET TRAVESTITIS DANS DEUX ROMANS ARGENTINS

José MARISTANY

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PAMPA, UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN

## Peut-il parler le subalterne ?<sup>1</sup>

Dans son travail sur la littérature *gauchesca*, Josefina Ludmer avait défini ce genre littéraire à partir de l'usage lettré que les auteurs avaient fait de la voix du *gaucho* : cet usage comporte la construction d'un espace fictionnel dans lequel se déploie l'oralité à travers le dialogue, la *payada* ou le chant accompagné d'une guitare (LUDMER, 1988). C'est ainsi que la voix de l'auteur reste confinée aux cadres extérieurs de l'œuvre : titres et sous-titres, où l'événement est défini et l'identité des protagonistes précisée par leurs noms et métiers ; mais aussi des prologues ou préfaces, de longueur diverse, où l'auteur s'adresse aux lecteurs et prend des distances avec les personnages qu'il va faire parler. Par contre, au premier plan, on entend la voix des *gauchos* utilisée par les écrivains dans des buts divers selon le contexte de production de chaque œuvre : l'appel pour inclure le secteur de la population illettrée de la campagne dans les Guerres d'Indépendance, la dispute verbale entre les factions fédérales et unitaires, sous le gouvernement de Juan Manuel de Rosas, la parodie urbaine des mœurs rurales, ou la plainte des *gauchos* face aux conditions de vie que la modernité imposait aux habitants de la pampa. À travers ce dispositif de représentation, on a inventé un public, on a créé une langue littéraire, et on a donné expression à une subjectivité subalterne (RAMA 1982).

Il s'agit-là d'une espèce de trompe-l'œil, achevée d'une façon plus ou moins réussie, et qui constitue l'objectif de nombreuses œuvres littéraires : atteindre cette transparence qui permettrait un accès direct à l'expérience quotidienne et intime de tous ces êtres qui n'ont pas le pouvoir de se représenter par l'écriture. Comme l'avait déjà souligné Valentin Voloshinov, l'analyse de la transmission de la parole d'autrui est essentiel pour saisir les accents évaluatifs d'une œuvre littéraire (VOLOSHINOV, 2010) ; cette dimension, d'ailleurs, pourrait aussi bien expliquer certaines tendances idéologiques à une époque donnée par rapport non seulement au pouvoir de parler et de faire parler mais aussi par rapport au pouvoir de légitimer ou de réifier cet énoncé qui n'appartient pas à l'auteur et que l'on prétend exhiber, avec plus ou moins de distance.

Les deux romans auxquels je vais m'intéresser n'appartiennent certainement pas à la littérature *gauchesca* et non plus à ses multiples dérivations postérieures. Toutefois, ils déplacent, eux aussi, un dispositif particulier pour faire parler le subalterne et créer ainsi l'illusion d'être en contact direct avec le vécu de l'autre. Dans les deux cas on a créé un espace fictionnel pour faire entendre ces voix dans leur oralité, à travers la médiation d'un enregistrement, qui ensuite, a été « mis au propre ». Elles se séparent ainsi nettement du narrateur, celui qui a l'autorité et le pouvoir d'écrire, et luttent pour donner leur propre version des faits racontés. La subalternité de ces voix provient non seulement de leur dissidence sexuelle et de genre, mais aussi de leur condition sociale : une fille lesbienne et un

<sup>1</sup> La question a été posée par G. Spivak en 1988, dans le contexte des études postcoloniales, dans un célèbre essai qui portait justement ce titre. Selon Spivak le sujet subalterne, irreprésentable, n'a pas d'histoire et ne peut pas parler par lui-même ; “cuando ese subalterno es una mujer se encuentra aún más profundamente en las sombras” (SPIVAK, 2011: 52).

travesti des secteurs populaires. En apparence, les narrateurs lettrés s’emparent de ces voix marginales qui ont été enregistrées et leur donnent une place dans l'espace fictionnel en transcrivant les histoires de leurs vies. Plus de trente ans séparent la publication des deux romans, dans des circonstances bien différentes : *Monte de Venus* (*Mont de Vénus*) de Reina Roffé, a été publié à Buenos Aires en 1976 et immédiatement censurée par la dictature qui venait de prendre le pouvoir ; il n'a été réédité que l'année dernière; *La Virgen Cabeza* (*La Vierge Cabeza*<sup>2</sup>) de Gabriela Cabezón Cámara, fut publié en 2009.

Je me propose donc d'analyser comment l'instance d'« autorité » textuelle représente et/ou construit une subjectivité minoritaire (ERIBON, 2004) et subalterne<sup>3</sup> qui va de la lesbienne de Roffé à un sujet *queer*<sup>4</sup> dans le roman de Cabezón Cámara. Dans les deux romans on a recours au témoignage fictionnel, enregistré au magnétophone, permettant que la biographie soit racontée à la première personne et transmise, en apparence, sans intermédiaires. Pourtant, dans le jeu de pouvoir que les voix entretiennent, dans la concurrence entre l'oralité et l'écriture, des mécanismes de contrôle et d'éloignement divers sont mis à l'œuvre qui permettent de réfléchir à la représentation « légitime » de la condition subalterne et au processus d'une subjectivation minoritaire dans le cadre de la fiction littéraire.

### La vie de Julia

1976 semble être une année décisive en ce qui concerne l'irruption au premier plan dans la littérature argentine des « abjects », pour utiliser le terme de Judith Butler pour décrire la subalternité de genre et sexuelle (BUTLER, 1993). Cette année là, Manuel Puig publie en Espagne et pour les éditions Seix Barral, *El beso de la mujer araña* (*Le baiser de la femme araignée*) tandis que Reina Roffé, à Buenos aires, et pour les éditions Corregidor, publie son deuxième roman *Monte de Venus*<sup>5</sup>. À peine arrivé en librairie, le roman a été retiré de la circulation et déclaré interdit par l'appareil de censure culturelle de la dictature (ARNÉS, 2011). Depuis ce moment-là, il est devenu un texte occulte, invisible, impossible à trouver, presque inconnu, sauf pour une partie de la communauté lesbienne de Buenos Aires qui se souvenait d'un des premiers romans où le vécu lesbien des années 60 était raconté à la première personne et en détail. Pour Claudio Zeiger, qui écrit la postface de la réédition de l'œuvre, *Monte de Venus* est un roman « classique » des années 70 où se mêlent la violence du langage et la violence politique, mais avec une nouveauté radicale : « Roffé aborde de manière centrale et sans euphémismes un scénario lesbien » (ZEIGER, 2013 : 237<sup>6</sup>).

<sup>2</sup> La traduction de ce terme employé comme adjectif ne serait pas évidente : il faut rappeler l'expression “cabecita negra” utilisée pour désigner les immigrés qui venaient des provinces plus pauvres du nord du pays pour s'installer à Buenos Aires, pendant les années 30 et 40 et qui avaient des traits indigènes. C'est pour cela qu'on les appelait “petites têtes noires”. Il s'agit d'une expression tout à fait péjorative qui a été raccourcie après en “cabeza” ou “cabecita”. Donc la vierge du roman est elle-même marginale et, en même temps, elle est une vierge des opprimés, des désemparés, des exploités ; mais le terme se réfère aussi à la sculpture qui la représente : elle a une grande tête qui n'est pas proportionnelle au reste de la figure.

<sup>3</sup> D'après Spivak, si l'on est pauvre, noire et femme la subalternité se triple (SPIVAK, 2011 : 70). Pour les personnages des roman analysés, on pourrait remplacer la question raciale par leur condition de lesbienne et de travesti, qui viendraient renforcer encore l'effacement et le silence de ces sujets.

<sup>4</sup> Un sujet *queer* dans ce contexte serait celui qui échappe à toute définition de son identité sexuelle et de genre par des catégories provenant de l'hétérocentrisme normatif. Les corps et les voix installés dans l'ambiguïté et la frontière seraient *queers* puisqu'ils défient les cadres binaires qui rendent intelligibles l'identité : transgenres, transsexuels, androgynes, hésitants, etc.

<sup>5</sup> Roffé avait publié son premier roman, *Llamado al puf*, en 1972.

<sup>6</sup> Sauf indication contraire, toutes les traductions de l'espagnol m'appartiennent.

Les faits racontés se passent entre 1972 et 1973 dans un lycée pour femmes adultes qui veulent finir leurs études secondaires. Le personnage principal est une jeune fille de 19 ans, appelée Baru qui cherche à se rebeller contre son destin dans un monde où « les femmes ont toutes une nature de domestiques » (ROFFÉ, 1976 : 11)<sup>7</sup>. Chercher un travail et finir l'école secondaire sont deux moyens pour dévier, si possible, ce destin. Comme l'a bien remarqué Marta Urtasun, « l'univers de Baru constitue une sévère critique du système d'éducation et de la situation de la femme au début des années 70 : l'éducation est encore un moyen d'ascension sociale mais elle est dirigée avec une mentalité réactionnaire, avec de fortes restrictions et une stricte morale puritaine » (URTASUN, 2010 : 112). Le roman est une espèce de anti-*Juvenilia*, l'histoire scolaire canonique de la littérature argentine, dans laquelle l'auteur, Miguel Cané, racontait l'éducation des jeunes garçons qui allaient faire partie de l'élite politique et économique appelé « Generación del 80 » : en tout cas, *Monte de Venus* n'est pas du tout exemplaire en ce qu'il montre le déclin de la valeur symbolique que l'éducation publique avait eu pour la population au cours de la première moitié du XXe siècle. Les étudiantes de cette école sont des femmes adultes dont le destin n'est sûrement pas la direction des affaires publiques de la Nation, comme c'était le cas pour les élèves du Colegio Nacional de Buenos Aires vers la fin du XIXe siècle. Il y aurait, toutefois, un côté exemplaire dans l'histoire de Roffé, dans le contexte « révolutionnaire » des années 70, en ce que le roman raconte la prise de conscience et l'organisation « politique » d'un groupe de femmes pour résister au système éducatif autoritaire et médiocre où elles sont traitées comme des enfants.

Tandis que cette histoire raconte les avatars de ce groupe de femmes dans une atmosphère étouffante, et au milieu de révoltes politiques et sociales qui résonnent à l'école<sup>8</sup>, se déroule le récit à la première personne de Julia Grande, l'une des étudiantes du Lycée, camarade de classe de Baru.

Après un premier chapitre dans lequel Baru raconte ses premiers jours à l'école, la voix de Julia fait irruption : il s'agit, en principe, d'un personnage secondaire dans l'histoire de l'école, on sait peu de chose d'elle, et au début, le lecteur ne reconnaît pas le mécanisme fictionnel qui permet d'assembler les deux niveaux narratifs. Sur cinq chapitres, sont transcrits les enregistrements – le titre de chacun d'eux est précisément « Enregistrement mis au propre » – , où Julia raconte sa vie depuis sa naissance :

Me llamo Julia Grande. Nací el 18 de diciembre de 1945, a las nueve de la mañana, según consta en mi partida de nacimiento. Tengo un hermano mellizo menor, él nació primero, yo después y de nalga. Pegué una vuelta en el vientre de mi madre y casi nos morimos los dos [...]. Ahora dadas *mis inclinaciones*, si se las puede llamar así, me hicieron una serie de análisis y con respecto al nacimiento se comprobó que se habían mezclado las placas. No sé si es cierto, pero así me dijeron (ROFFÉ, 1976: 40. Je souligne).

Je m'appelle Julia Grande. Je suis née le 18 décembre 1945, à neuf heures du matin, comme indiqué dans mon certificat de naissance. J'ai un frère jumeau plus jeune, lui il est né le premier, moi après lui et par le bassin. J'ai fait une pirouette dans le ventre de ma mère et on a failli mourir tous les deux [...]. Or, étant donnée *mes inclinations*, si on peut les appeler comme ça, on m'a fait une série d'exams et l'on a vérifié que les placenta s'étaient mélangées. Je ne sais pas si c'est vrai, mais c'est ce qu'on m'a dit.

<sup>7</sup> Baru répète une phrase de *Voyage au bout de la nuit* de L-F Céline, livre qu'elle va acheter dans une librairie tout au début de l'histoire.

<sup>8</sup> 1973 fut une année particulière marquée par le retour à la démocratie après la dictature installée au pouvoir depuis 1966 : le « printemps » du gouvernement de Héctor Cámpora, la libération des prisonniers politiques, le retour de Perón en Argentine après un exil de 18 ans, le massacre de l'aéroport d'Ezeiza, etc.

Voilà le commencement de l'autobiographie de Julia, marquée dès le début par la conscience d'être un sujet anormal. Urtasun souligne, à juste titre, la condition de « monstre » qui se dégage de cette auto-figuration : « Il y a une alternance dans la manière de se référer à son lesbianisme : soit une inclinaison irrépressible, soit une maladie incompréhensible. [...] Ce qui est monstrueux devient une métaphore de la maladie, selon laquelle l'autre est perçu comme dangereux et son corps soumis à toute une série d'opérations d'exclusion » (URTASUN, 2010 : 114-115).

Dans les cinq chapitres intercalés Julia, lesbienne de type « butch », raconte avec un ton picaresque<sup>9</sup>, ses expériences de fille et adolescente, dans un petit village de province et au sein d'une famille de la petite classe moyenne et son éveil sexuel précoce : « A los seis años comenzé a masturbarme y no dejé de hacerlo nunca. Entonces pensaba en mujeres grandes, me gustaban las mujeres de cierta edad » (ROFFÉ, 1976 : 43)<sup>10</sup>; son désir d'être un garçon : « No sé si alguna vez le tuve envidia a mi hermano, pero sí al hecho de que él podía afeitarse y yo no [...]. Indudablemente yo quería ser hombre » (ROFFÉ, 1976 : 45)<sup>11</sup>. Puis, sa vie nomade à Buenos Aires et Mar del Plata ; ses amours orageuses, les divers emplois qu'elle doit accepter pour subsister, sa grossesse à la suite d'un viol, son refus d'assumer le rôle maternel, les difficultés pour mener une vie de couple normale, sa décision, enfin, de reprendre ses études, etc. Tout un monde gouverné par la pensée hétérosexuelle se manifeste et les normes de l'hétéronormativité sont mises au premier plan ; rien n'échappe à la mémoire d'une subjectivité lesbienne qui fouille dans la famille, l'école, les amis, l'amour, la sexualité, le travail, comme s'il s'agissait de séances de psychanalyse.

Ce n'est que vers la fin du roman que nous apprenons l'origine de ces enregistrements : Mademoiselle Victoria Sáenz Ballesteros, célibataire, professeure de littérature au lycée, dont Julia est follement amoureuse sans oser le lui dire, lui a demandé de lui raconter sa vie parce qu'elle a l'intention d'écrire un roman avec ce matériel. Il s'agit, en réalité, d'un prétexte de la professeure qui ne veut que s'approprier le fils de son élève. Le dernier enregistrement (et dernier chapitre du roman) montre la détresse de Julia qui ne peut pas récupérer son fils et comprend finalement le jeu pervers de sa professeure.

Jamais auparavant un personnage de cette nature n'était apparu dans la littérature argentine. De toute évidence, Roffé a poussé les limites du dicible en matière de morale sexuelle. Si la censure culturelle était bien stricte pour marquer ce qu'on pouvait mettre en paroles concernant les conduites des hétérosexuels, un sujet lesbien qui osait raconter son éducation sentimentale sans aucune barrière, était une effronterie intolérable.

Or, cette voix marginale et abjecte prend, peu à peu, plus de place jusqu'au point de devenir celle qui aura le dernier mot dans le roman<sup>12</sup>. Le dernier enregistrement est justement, le dernier chapitre : « Me estafaron. Es la única palabra apropiada que se me ocurre para comenzar y ser yo, aunque parezca mentira, quien termine la historia » (ROFFÉ, 1976 : 267).

<sup>9</sup> Que ce soit pour le ton picaresque des aventures d'un sujet homosexuel, ou par la médiation technologique de la voix, enregistrée et puis retranscrite, l'histoire de Julia Grande, à l'intérieur du roman de Roffé, pourrait être lue en parallèle avec celle racontée dans le roman du mexicain Luis Zapata, *El vampiro de la Colonia Roma*, publié en 1979.

<sup>10</sup> À l'âge de six ans, j'ai commencé à me masturber et je n'ai jamais cessé de le faire. Je pensais alors à des femmes adultes, j'aimais les femmes d'un certain âge.

<sup>11</sup> Je ne sais pas si jamais j'ai envié mon frère, mais en tous cas, j'enviais le fait qu'il puisse se raser et pas moi. Sans aucun doute, je voulais être un homme.

<sup>12</sup> Roffé elle-même a reconnu que l'un des personnages « au début est secondaire et finit par atteindre le centre du récit » (ZEIGER, 2013 : 239).

Je souligne)<sup>13</sup>. Julia commence son dernier enregistrement par cette déclaration. Ce n'est pas un détail mineur : c'est le point où le roman dépasse la simple représentation d'une subjectivité minoritaire puisque elle finit par être la voix qui clôt l'histoire. Une figure « légitime » a été construite qui prend en charge le récit et qui peut parler depuis la différence et adopter une conscience poétique. Vers la fin, cette transition est annoncée : on passe d'un « sujet représenté », même avec une voix propre dans le cadre d'une histoire d'éducation de femmes, à un sujet narratif « plein », si l'on accepte d'appeler ainsi l'autorité qui préside le monde de la fiction.

On comprend, alors, que cette voix marginale à l'aide d'une médiation technologique – le dispositif qui a permis de créer la fiction d'oralité et de témoignage – devient, au cours de sa confession, une conscience abjecte qui se présente elle-même, remplace le narrateur inconnu et peut envisager un projet narratif.

Des signes épars annoncent ce tournant entre « être représenté » et « se (re)présenter ». Vers la fin, en effet, le seul passage où l'histoire de Julia est assumée par une narration à la troisième personne, raconte la dernière séance d'enregistrement qu'elle a avec sa professeure de Littérature : pour cette occasion, Julia « Pensó en contar alguna de las sensaciones que le producían los últimos vestigios de naturaleza en la ciudad, para demostrar que también podía ser reflexiva y literaria » (ROFFÉ, 1976 : 244)<sup>14</sup>. Voilà deux attributs essentiels du sujet qui visent et la pensée et la création. Cependant, « Victoria solo le exigía un muestrario de anécdotas, narradas con crudeza en un lenguaje telegráfico, vivo, espontáneo » (ROFFÉ, 1976 : 244)<sup>15</sup>. C'est précisément là, le style de tous les enregistrements, à l'exception du dernier, où il change et devient réflexif et disons, « littéraire » : pour la première fois, Julia parle de ses camarades du lycée, de faits qui vont au delà de sa propre vie et qui ont à voir avec la situation de l'école, la politique nationale, pour conclure avec un passage que l'on pourrait considérer « poétique » : « Qué no daría por una pequeña caricia, como ese viento suave que anda allá, entre las ramas de los árboles, agitando sus manos, contra la noche cercana (ROFFÉ, 1976 : 270)<sup>16</sup>. Voilà donc un apprentissage littéraire qui va d'un récit « empirique » proche du témoignage à une « conscience esthétique ».

La nouveauté de *Monte de Venus* est remarquable : non seulement le récit vient remplir un vide dans la représentation de l'expérience du sujet lesbien, qui n'avait pas été envisagé explicitement, jusqu'alors, dans la littérature argentine, et vient dévoiler de manière empathique et sans aucune idéalisation un monde défavorable pour les lesbiennes qui osent vivre pleinement leur sexualité, mais il propose, de surcroît, l'émancipation d'un sujet qui, au début, est dirigé dans la façon de se raconter. La professeure lui donne des indications à propos du style convenable à son histoire : « si surge la mala palabra, mejor. Quiero que el personaje sea el que hable. Nada de vergüenza ni de inhibiciones commigo. Más que nunca debés ser vos misma » (ROFFÉ, 1976 : 244)<sup>17</sup>. Mais Julia finit par laisser de côté ses conseils

<sup>13</sup> J'ai été escroquée. C'est le seul mot qui convienne pour commencer. *Curieusement, c'est moi qui vais finir cette histoire.*

<sup>14</sup> [P]ensa à raconter les sensations que les derniers vestiges de nature dans la ville provoquaient en elle, pour démontrer qu'elle aussi, elle pouvait être réflexive et littéraire.

<sup>15</sup> Victoria ne lui demandait qu'un échantillon d'anecdotes, racontées dans un style cru, avec une langue télégraphique, vivante, spontanée.

<sup>16</sup> Je ferais n'importe quoi pour une petite caresse, comme ce vent doux qui souffle à travers les branches des arbres, en secouant leurs mains, contre la nuit prochaine.

<sup>17</sup> Si un gros mot surgit, tant mieux. Je veux que le personnage parle. Pas de honte, pas d'inhibitions avec moi. Plus que jamais, tu dois être toi-même.

qui rangeaient la subjectivité lesbienne dans l'étagère du témoignage anthropologique, pour la faire entrer pleinement dans la sphère de la création littéraire.

La professeure de littérature – arbitre de l'écriture littéraire et du canon – s'est approprié le fils de Julia – anticipation atroce de ce qui deviendrait une pratique fréquente de la part de l'État pendant la dictature envers les enfants des disparus –, mais Julia a gardé le magnétophone, les bandes magnétiques, et finalement la parole, et ouvre la porte à une poétique lesbienne. C'est pour cette raison que Laura Arnés (ARNÉS, 2011) propose *Monte de Vénus* comme un texte inaugural d'un « corpus littéraire lesbien » qui commence à se définir vers ces années-là et qui annonce une graphie naissante, tout comme le roman de Sylvia Molloy *En breve cárcel*, publié en 1982 : un vrai tournant dans un monde narratif où la lesbienne prend la parole et la plume, éloignée déjà d'un « fatalisme tortueux » (ROTGER 2013 : 68).

### ***La Virgen Cabeza : une lutte de voix***

Toute une série de récits et de romans ont été publiés ces dernières années, en Argentine qui, sous différents tons narratifs et poétiques s'inscrivant dans une diversité de traditions littéraires, ont mis l'accent et rendent visibles des sujets *queer* et présentent, comme protagonistes, des personnages « trans »<sup>18</sup> (soit transsexuels ou transgenres)<sup>19</sup>. En principe, on pourrait concevoir ce corpus comme une machine productrice de subjectivités minoritaires (Eribon, 2004) puisqu'il fait connaître et donne la parole à des sujets jusqu'alors « invisibles » pour une matrice hétérosexuelle ; mais en même temps, on pourrait se demander si ces œuvres, sous l'apparence de la nouveauté, maintiennent une modalité « anthropologique » réinscrivant ces sujets dans les discours hégémoniques sur l'Autre, sans aucune possibilité de les rendre maîtres de leurs paroles.

Le roman de Gabriela Cabezón Cámara a été publié en 2009. L'histoire se passe dans la banlieue nord de Buenos Aires, dans un bidonville appelé « El poso » (Le puits/le fond)<sup>20</sup>, entouré de quartiers « fermés » de la haute bourgeoisie et dans époque future mais avec des références claires aux années 90. Le bidonville est entouré de murailles et ses habitants contrôlés jour et nuit par une agence de sécurité privée qui a installé des caméras de surveillance sur la muraille qui sépare El poso du reste de la ville.

L'histoire de Cleopatra Lobos, surnommée Cleo, l'une des protagonistes habitant le bidonville, est l'histoire typique d'un travesti : elle s'appelait Carlos Guillermo et son père, agent de police, l'a frappée férolement lorsqu'elle avait douze ans, parce qu'elle disait

<sup>18</sup> On peut citer les recueils de contes et récits de Naty Menstrual: *Continuadísimo* (2008) y *Batido de trolo* (2012) ; *Relatos en canecalón* (2011) y *Poemario Trans Pirado* (2011) de Susy Shock ; les contes « Ojo de pez » (2007) de Oliverio Coelho; « Cinismo » de Sergio Bizzio (2004) ; la chronique *La constitución travesti* (2009) de Sebastián Duarte ; les romans *Los topos* (2008) de Félix Bruzone ; *Kryptonita* (2011), de Leonardo Oyola ; *Soy lo que quieras llamarme* (2012) de Gabriel Dalla Torre.

<sup>19</sup> Je suis ici les définitions proposées par Bernice Hausman : le transsexuel veut changer de sexe au moyen des hormones et de la chirurgie ; le sujet transgenre est celui qui vit sous un sexe différent de celui qu'on lui avait assigné à la naissance, mais sans avoir recours, nécessairement, aux hormones et à la chirurgie pour adapter son corps à l'autre sexe. Le terme “trans” désigne toutes les personnes qui traversent en quelque sorte les catégories sexuelles ou de genre (HAUSSMAN, 2001 : 488).

<sup>20</sup> Il y a deux mots homophones en espagnol : « pozo » est un trou profond (puits), et peut désigner par extension une zone plus basse que les terrains des alentours ; « poso » pour sa part, est le sédiment d'un liquide contenu dans un récipient (lie). Les deux sens pourraient s'appliquer au bidonville où se passe l'histoire de la Virgen Cabeza, et le choix de l'auteur n'est pas sans conséquences. D'autre part, écrire « poso » pour « pozo » dans le roman est un signe indicatif du niveau socio-éducatif des habitants.

vouloir être comme Susana Jiménez, une célèbre actrice et présentatrice de la télévision argentine. S'ensuivent alors expulsion de la famille, prostitution, abus et finalement viol par des agents de police dans un commissariat, jusqu'au moment où se produit le miracle : alors qu'elle était sur le point de mourir, la Vierge apparaît, lui parle et elle s'éveille plus tard sans aucune trace de la violence subie et même pas du boîtement que la raclée de son père lui avait provoqué. À partir de ce moment là, elle devient la « travestie sainte » qui parle avec la Vierge et construit dans le bidonville le sanctuaire de la « Virgen Cabeza ». C'est alors qu'elle rencontre Catalina, surnommée Qüity, journaliste de faits divers et ancienne étudiante de Lettres Classiques qui s'est installée au bidonville pour faire une série d'articles pour un journal à propos de ce personnage. Cléo et Qüity tombent amoureuses et ont une fille, dont le père biologique est le travesti. La famille a deux mères, l'une d'elles « más queer » (plus queer), d'après le commentaire de Qüity (CABEZON CÁMARA, 2009 : 17). Pendant ce temps les habitants du bidonville se sont organisés dans une espèce de communauté utopique suivant les conseils que la Vierge donne à Cleo.

La fin de l'histoire se passe à Miami, où les protagonistes ont fui après le massacre orchestré par la police et à la suite duquel les bulldozers ont rasé les logements du Pozo dans le but de faire place à un nouveau quartier pour les riches. Ce massacre a fait de nombreuses victimes parmi les habitants qui ont refusé de quitter leurs maisons. Tout comme dans *Monte de Venus*, l'histoire de Qüity et Cleo se déroule dans un contexte social bouleversé : l'État semble disparu – la sécurité, par exemple, est prise en charge par des entreprises privées – et la lutte se déroule entre les sociétés des groupes économiques dominants dans le domaine immobilier et une population de sous-prolétaires qui survit au sein d'un système d'économie informelle, incluant des actes criminels, comme le vol et le trafic de drogue.

Les catégories d'identité de genre, telles que homme-femme-gay-lesbienne, ne sont plus adéquates pour les protagonistes de cette histoire qui échappent à toute classification binaire, dérivant de la sexualité traditionnelle : Qüity a eu des hommes comme partenaires et ne se présente pas comme une lesbienne bien qu'elle ait été séduite par une « femme »<sup>21</sup>; Cleopatra, pour sa part, et suivant un lieu commun classique de l'identité trans H&F (homme à femme) se voit comme une femme attirée depuis l'enfance par les hommes ; ceci ne l'empêche pas, non plus, de former un couple avec Qüity et d'avoir une fille avec elle. Les filiations littéraires de ces personnages nous conduisent forcément à *El lugar sin límites* du chilien José Donoso (1966), l'un des premiers romans à avoir proposé un scénario queer dans la littérature latino-américaine. Mais, contrairement au roman de Donoso, il n'y a aucun conflit d'identité à l'intérieur de ce couple qui fonctionne sur la base du désir mutuel et de l'amour. On est aux antipodes de la tromperie, la soumission et l'exigence externe d'un auditoire qui observe comment la Japonesa, dans le roman de Donoso, montre qu'elle peut « récupérer » la virilité du travesti. Rappelons que c'est dans cette scène qu'est conçue la fille de la Japonesa et Manuela. Par contre, le monde du bidonville, après l'apparition de Cleopatra et sa dévotion à la Vierge et avant « l'apocalypse finale », devient une utopie dans l'ordre des corps et des genres – les travestis, les filles et les garçons qui se prostituent – coexistent en paix avec le reste des habitants et le désir s'écoule au rythme de la *cumbia villera* – mais aussi dans l'ordre économique : la nourriture provient d'un étang que la Vierge a suggéré de construire au centre du bidonville pour y installer un élevage de carpes. « El caos villero se ordenó, anota Qüity, como si los años de miseria y precariedad, los pasillitos llenos de mierda, los pedazos de chapa, los ladrillos de diferente clase y tamaño, las paredes en falsa

<sup>21</sup> On ne trouve pas ici ni la détresse ni le sentiment d'infériorité subis par Julia Grande : en fait, l'identité sexuelle n'est pas un sujet de réflexion ni d'inquiétude pour Qüity.

escuadra, los pibes desaforados, todo se hubiera originado en la falta de un estanque » (CABEZON CÁMARA, 2009 : 86)<sup>22</sup>.

L'histoire est racontée principalement par Qüity, une fois que les deux partenaires se sont installées à Miami ; Qüity apparaît dans la fiction comme l'auteure du livre que nous lisons. Mais, à son récit en vingt chapitres, s'en ajoutent cinq, où l'on a transcrit les enregistrements que Cleo a fait pour compléter/corriger ce que raconte son amie et mère de sa fille. Au cadre de l'énonciation fictionnelle, se succèdent l'écriture et l'oralité fixée par le magnétophone. Chaque registre présente un monde particulier : la culture lettrée dans les chapitres écrits par Qüity, avec des intertextes provenant de différentes traditions littéraires telles que la poésie *gauchesca*, les vers de Petrarca, Shakespeare ou Calderon et le *romancero* espagnol ; le ton populaire de Cleo qui ne se soucie pas des règles de grammaire et parle une langue de la zone et des médias, imprégnée de lettres de cumbia, des jargons, des publicités et de discours de la religiosité populaire.

Les deux narratrices rivalisent pour légitimer leur version. De nouveau, l'usage de la voix « abjecte » est fait par le moyen d'un espace fictionnel d'oralité, qui n'a plus recours à une guitare et au chant comme c'était le cas dans la littérature *gauchesca*, mais à un magnétophone qui donne l'illusion d'avoir accès à l'expression spontanée d'un sujet. Tout comme dans *Monte de Venus*, on retrouve encore une fiction dans laquelle une voix populaire, autre, étrange, *queer*, montrerait dans son oralité apparente l'âme d'un personnage. Mais contrairement au roman de Roffé, où l'on racontait deux histoires différentes à chaque niveau narratif, ici on déploie une vraie lutte pour imposer le sens de la même histoire. Cleo interrompt le récit écrit par Qüity en cinq occasions pour rectifier des aspects inexacts, erronés ou bien pour compléter des scènes dont elle a été témoin :

Ay, Qüity, si empezarías las historias por el principio entenderías mejor las cosas. ¿Que cuál es el principio? Ternura de mi corazón, hay un montón de principios porque hay un montón de historias, pero yo quiero contar el principio de este amor, que no te lo acordás bien vos, Qüity, un poco contás las cosas como fueron y otro poco no sé qué hacés, mi amor, ponés cualquier pelotudez, así que yo también voy a contar la historia nuestra. Te la voy a grabar, mi vida, y vos la vas a poner en tu historia (CABEZÓN CÁMARA, 2009: 21)<sup>23</sup>.

Voilà la première intervention « directe » de Cleo dans le roman. À partir de ce moment, une espèce de combat se déclenche entre les deux narratrices pour imposer une version de l'histoire qu'elles ont vécue dans le bidonville. Les deux premiers chapitres de Qüity et du roman commencent par la fin de l'histoire et c'est justement cet ordre narratif, qui ne respecte pas la succession temporelle, qui est mis en question par Cleo au début de son enregistrement, tout comme l'image d'elle présentée dans le récit de Qüity :

Este es mi turno y yo te voy a seguir grabando mis comentarios [...] Ya sé que vos no dijiste nunca que yo sea boluda pero en tu libro parezco, así que vas a meter esto que estoy

<sup>22</sup> Le chaos du bidonville s'est ordonné – écrit Qüity – , c'était comme si les années de misère et de précarité, les petits couloirs pleins de merde, les morceaux de tôle, les briques de différents types et tailles, les murs à fausse équerre, les gamins endiablés, tout ça provenait du manque d'un étang.

<sup>23</sup> Ah! Qüity, si tu commençais les histoires par le début, tu comprendrais mieux les choses. Quel est le début? Tendresse de mon cœur, il y a un tas de débuts, parce qu'il y a un tas d'histoires, mais je veux raconter le début de cet amour, toi, tu ne t'en souviens pas très bien Qüity, tu racontes les choses en partie comme elles se sont passées, mais je ne sais pas ce que tu fais avec le reste, mon amour, tu mets n'importe quelle connerie, donc moi aussi, je vais raconter notre histoire à nous. Je vais l'enregistrer pour toi, ma vie, et tu vas la mettre dans ton histoire.

diciendo, amada mía [...] O lo voy a meter yo, que *tengo derecho a hacerme escuchar* (CABEZÓN CÁMARA, 2009: 25. Je souligne)<sup>24</sup>.

Il s'agit justement d'un conflit qui touche le droit à la parole et à être écouté. Voilà le principe qui gouverne la fiction et qui justifie la structure « bilingue » de cette œuvre.

La question qui sous-tend le roman de Cabezón Cámaras est comment « représenter », dans quelle langue faire parler des sujets subalternes qui sont en dehors de la culture lettrée : une question qui a une longue histoire dans la littérature argentine, déjà présente au XIXe siècle dans un texte fondateur comme « El matadero » (« L'abattoir ») de Esteban Echeverría (1838-1840) ou dans la littérature *gauchesca* : ce n'est pas un hasard si dans le roman de Cabezón Cámaras des intertextes de ce genre littéraire prolifèrent, comme par exemple dans le chant funèbre du chapitre 17 où sont transcrits des vers de « La refalosa » de Hilario Ascasubi et du *Martin Fierro* de José Hernández.

Il serait convenable, quand même, d'analyser si dans *La Virgen Cabeza* on permet au subalterne, objet de représentation, de traverser le seuil pour devenir un sujet qui peut assumer une conscience esthétique pour raconter son expérience, comme c'était le cas avec Julia Grande, qui devient « réflexive et littéraire » à la fin. Au premier abord, on peut remarquer que les discours de Qüity et Cleo sont bien délimités : chaque chapitre a comme titre le nom du narrateur et ses premiers mots. D'ailleurs, le dernier mot appartient à Qüity : c'est elle qui écrit l'épilogue, où est reproduite une longue lettre de Cleo, seul exemple d'écriture de la travesti, suivie, à son tour, par la réponse de sa femme, qui ferme le roman.

Or, dans sa lettre, Cleo revendique son droit à décider du moment où l'on doit conclure le roman :

No, Catalina querida, esto no termina acá. [...] Además una historia de Santa María no puede terminar con un asesinato y un polvo. No te lo voy a permitir. Yo sé 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 estás equivocada: *también es mi libro* y sobre todo es el libro de la Virgen. [...] Y escribir te toca a vos, es tu parte en esta historia. Aunque contastes mal muchas cosas y otras no las contastes. Y ahora no voy a tener tiempo de ponerlas yo en el libro. (CABEZÓN CÁMARA, 2009 : 153-154. Je souligne)<sup>25</sup>.

Cette scène d'écriture met au premier plan une lutte pour le contrôle du sens et pour la clôture ou la continuité de l'histoire. Qüity doit écrire puisque c'est elle le sujet lettré, mais Cleo remet en question la version des faits qu'elle a donnée tout comme la fin qu'elle propose au dernier chapitre avant l'épilogue, où elle raconte l'enlèvement et le meurtre, par un ancien policier ami de Qüity, du promoteur immobilier qui a décidé du massacre dans le bidonville. Les derniers mots de Qüity dans ce chapitre sont révélateurs : « La Virgen no existe, Cleo. No, no sé con quién mierda hablás vos, mi Juana de Arco villera y pacifista y bailarina. Callate un ratito, dale, y sacame la ropa. Sí, vida, así » (CABEZÓN CÁMARA, 2009 : 152).

<sup>24</sup> C'est mon tour et je continue d'enregistrer mes commentaires [...] je sais que tu n'as jamais dit que je suis conne, mais dans ton livre j'en ai l'air, donc tu vas mettre ce que je suis en train de dire, mon amour [...]. Ou bien c'est moi qui vais le mettre, *j'ai le droit de me faire entendre*.

<sup>25</sup> Non, Catalina ma chérie, on n'en finit pas ici [...]. Une histoire de la Sainte Marie ne peut pas finir avec un meurtre et une baise. Je ne le permettrai pas. Je sais que tu crois que c'est ton livre et alors tu écris ce qui te chante et il finit quand tu le veux, mais tu te trompes : *c'est aussi mon livre* et surtout le livre de la Vierge [...]. C'est à toi d'écrire, c'est ton rôle dans cette histoire. Tu as mal raconté bien des choses, tandis que d'autres tu ne les as pas racontées. Maintenant, je n'aurai pas le temps de les mettre dans le livre.

Je souligne)<sup>26</sup>. Dans cette demande finale de silence, si « nerudienne », les mots qui refusent avec ironie la foi de Cleo et son mysticisme populaire, sont suivis par la grammaire des corps dans la scène sexuelle insérée qui vient expulser le sujet du langage et en même temps réifier la travesti comme un objet « trouvé » de désir.

Si au niveau de la diégèse, l'hétérosexualité de Qüity devient ouvertement *queer* à partir du moment où elle forme un couple avec un travesti et a une fille avec elle, les limites de l'autorité narrative ne bougent pas dans le même sens, et la lutte pour avoir le contrôle de la parole exclut finalement la version du subalterne soumis aux règles d'écriture de la culture légitime. Si l'on revient à Voloshinov, on pourrait parler d'une distance dans la transmission des discours d'autrui que le critique russe assimilait à certaines formes d'autoritarisme, et dans laquelle le narrateur autorisé ne mélangeait jamais sa langue ni n'adoptait les accents valorisants des personnages de sa fiction (VOLOSHINOV, 2010). Cet aspect rend controversée la représentation de la voix (de la) travestie dans le roman puisqu'on aurait le sentiment qu'on l'a circonscrite de nouveau à l'exotisme anthropologique, sans possibilité de devenir un interlocuteur valide pour cette narratrice qui lui demande de se taire.

### **De la voix au silence: Que reste-t-il du subalterne?**

Cette brève analyse de la disposition des voix subalternes dans ces deux romans nous permet d'esquisser quelques conclusions. De Roffé à Cabezón Cámara les transformations ont été bien importantes, soit sur le plan des instruments théoriques disponibles pour aborder le genre et la sexualité, avec l'émergence des *queer studies* sur la trace des théories féministes et des études gay et lesbiennes, soit dans le contexte socio-politique argentin : la Loi de Mariage Égalitaire (2010) et, plus récemment, la Loi d'Identité de Genre (2012), permettant aux sujets trans de modifier leurs pièces d'identité en accord avec le genre « perçu » par l'individu. Ces lois ont été possibles grâce à la lutte des différentes organisations qui travaillent pour les droits de la diversité sexuelle et de genre, et montrent un changement important des valeurs dans la société, sans oublier, toutefois, le cadre de violence auquel la population trans est exposée encore aujourd'hui et qui fait l'objet de la lutte des diverses associations.

Il serait saugrenu ne tenir pas compte de ces changements lorsqu'on lit ces deux œuvres en parallèle : bien que le roman de Roffé ait été publié à la suite de la prise du pouvoir par les militaires, l'histoire collective des femmes au lycée, tout comme celle de Julia Grande, sont tributaires de la magnifique ouverture qui avait cours dans les années 60 et 70 au niveau social et culturel, et c'est précisément cette ambiance qui permet d'entendre, pour la première fois, l'histoire de vie de celle qui n'osait pas se raconter, la lesbienne Julia. De son côté, *La Virgen Cabeza*, semble mettre à l'essai les postulats d'une théorie post-identitaire et anti-essentialiste de la dissidence sexuelle en vogue de nos jours, en conjonction avec une dénonciation des souffrances sociales et économiques subies par la population de la périphérie latino-américaine sous l'emprise du néolibéralisme et du capital globalisé.

Or, malgré les points communs qui m'ont emmené à réunir ces deux romans éloignés dans le temps, ma lecture a mis en évidence des différences quant à la manière de « donner la parole » à des sujets qui n'avaient pas parlé auparavant. Il est curieux que tous les deux aient recours à la reproduction écrite d'enregistrements pour créer la fiction d'une oralité qui serait plus authentique et révélatrice d'une subjectivité, afin d'établir une alliance avec ceux qui sont exclus de la « ville lettrée ». L'enregistrement aurait la fonction que le chant et la guitare

---

<sup>26</sup> La Vierge n'existe pas, Cleo. Non, je ne sais même pas à qui tu parles, toi, ma Jeanne D'Arc de bidonville, pacifiste et danseuse. *Tais-toi un petit moment, veux-tu?*, et enlève-moi les vêtements. Oui, ma vie, comme ça.

avaient eu pour les auteurs de la poésie *gauchesca* qui, nous le savons, n'étaient pas des gauchos.

Toutefois, le roman de Roffé envisage la parole d'autrui de façon à permettre qu'elle prenne en charge la fin de la fiction et donne ainsi la possibilité à ce sujet excentrique de s'approprier d'un savoir littéraire et d'une autorité narrative. Par contre, dans *La Virgen Cabeza*, la longue lutte pour imposer des versions et fixer la fin de l'histoire, est gagnée finalement par celle qui a déjà ce savoir et cette autorité. La parole du sujet subalterne est finalement exclue des lois du monde narratif, sa version des faits est vouée au silence pour ne garder que le corps comme objet de désir, et on ne lui accorde que d'être le porte-parole d'un message religieux traditionnel et réactionnaire, transmis sous le format du *show-business* global.

## BIBLIOGRAPHIE

- ARNÉS, Laura, (2011), « La lesbiana y la tradición literaria argentina: *Monte de Venus* como texto inaugural », *Lectora* 17 : 41-52.
- BUTLER, Judith (1993), *Bodies that Matter : On the Discursive Limits of “sex”*, London, Routledge.
- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela (2009), *La Virgen Cabeza*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- ERIBON, Didier (2004), *Una moral de lo minoritario. Variaciones sobre un tema de Jean Genet*, Barcelona, Anagrama.
- HAUSMAN, Bernice L (2001), « Recent Transgender Theory », *Feminist Studies* 27.2 (summer) : 465-490.
- LUDMER, Josefina (1988), *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana.
- RAMA, Angel (1982), *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Buenos Aires, CEDAL.
- ROFFÉ, Reina (1976), *Monte de Venus*, Buenos Aires, Corregidor.
- ROTGER, Patricia (2013), « Secretos y confesiones. Lectura de pasiones lésbicas en la literatura argentina y en una obra particular, la narrativa de Silvina Ocampo », *Revista Punto Género* N° 3. Noviembre ISSN 0719-0417 / PDF. 65-80.  
Consulté le 06-01-14.
- SPIVAK, Gayatri Ch. (2011), *¿Puede hablar el subalterno?*, Buenos Aires, El cuenco de plata.
- URTASUN, Marta (2010), « Prohibido prohibir: mujeres, deseos y escrituras », in José Maristany (ed.), *Aquí no podemos hacerlo. Moral sexual y figuración literaria en la narrativa argentina (1960-1976)*, Buenos Aires, Biblos : 73-122.
- VOLOSHINOV, Valentin N. [1929] (2010), *Marxisme et philosophie du langage*. Patrick Sériot et Inna Ageeva-Tylkowski (trad.), Limoges, Lambert Lucas.
- WITTIG, Monique (2006), « No se nace mujer » in *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona, Egales : 31-43.
- ZAPATA, Luis (1974), *El vampiro de la Colonia Roma*, Méjico, Grijalbo.
- ZEIGER, Claudio (2013), « Venus codificado ». Posfacio a *Monte de venus*, Buenos Aires, Astier Libros : 237-240.

Pour citer cet article: Maristany, José (2014), « Donner la parole : lesbiennes et travestis dans deux romans argentins », *Lectures du genre* n° 13 : Genres, identités, autorités, p. 40-51.