

# Une approche despentielle au roman *Aleana* (1979), de l'argentin José Sbarra

**AGUSTINA MATTAINI**

Université de Lille / France

✉ [mattainiagustina@gmail.com](mailto:mattainiagustina@gmail.com)

**RÉSUMÉ.** Publié en 1979, *Aleana* montre la solitude, les errances et les rencontres vécues par Aleana à Buenos Aires au moment de la narration encadrée, et partage les souvenirs des violences physiques, économiques et symboliques subies lors de son enfance. À partir de l'analyse littéraire et de la mise en dialogue du roman avec la pensée de Virginie Despentes, cet article se concentrera sur la représentation de la violence sexuelle, la tension entre oralité et écriture et l'éloignement de la famille nucléaire comme forme de vie souhaitable afin d'aborder la dé-filiation de la maternité et sa réinvention comme position identitaire, politique et affective dans la sphère publique.

**RESUMEN.** *Un acercamiento despientiano a la novela Aleana, del argentino José Sbarra.* Publicada en 1979, *Aleana* narra la soledad, errancia y encuentros vividos por Aleana en Buenos Aires en la época de la narración enmarcada, yuxtaponiéndose al recuerdo de la violencia física, económica y simbólica sufrida durante su infancia. A partir del análisis literario en diálogo con la obra de Virginie Despentes, este artículo se concentra en la representación de la violencia sexual, en la ten-

**MOTS-CLÉS :**

littérature  
argentine ; viol ;  
maternité ; José  
Sbarra ; Virginie  
Despentes

**PALABRAS CLAVE:**

literatura  
argentina;  
violación;  
maternidad; José  
Sbarra; Virgine  
Despentes

---

**Pour citer cet article**

Mattaini, Agustina. (2024). Une approche despentielle au roman *Aleana* (1979), de l'argentin José Sbarra. *HYBRIDA*, (8), 103–124. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.8.24130>

sión entre oralidad y escritura y en el distanciamiento de la familia nuclear como una forma de vida deseable para abordar la des-filiación de la maternidad y su reinención como posición identitaria, política y afectiva en el espacio público.

**ABSTRACT.** *A Despentian approach to the novel Aleana (1979), by Argentinian José Sbarra.* Published in 1979, *Aleana* narrates the loneliness, wanderings and encounters experienced by Aleana in Buenos Aires at the time of the framed narrative, while mixing with memories of physical, economic and symbolic violence suffered during her childhood. From literary analysis and its dialogue with Virginie Despentes' work, this article's focused on the representation of sexual violence, and the tension between orality and writing and the distancing of the nuclear family as a desirable way of life to study the disaffiliation of motherhood and its reinvention as an identity, political and affective position in the public sphere.

**KEY-WORDS:**  
argentinian  
literature ; rape ;  
motherhood ; Jose  
Sbarra ; Virginie  
Despentes

## 1. Introduction

José Sbarra (1950-1996), connu par le journalisme argentin comme une « icône underground des années 90 » (Soto, 2017), est un écrivain très peu étudié par la critique littéraire. Depuis les années 2000, ses ouvrages produits et publiés à la fin du xx<sup>e</sup> siècle ainsi que ses textes inédits font enfin l'objet d'une récupération de la part des maisons d'éditions indépendantes (Palabras Amarillas, 2013 ; Ediciones Pirata, 2014 ; Dagas del Sur, 2017) et de la recherche (Telstcher, 2002 ; Chaichumporn 2018 ; Rueda, 2019 ; Rubino, 2021 ; Mattaini, 2021). Cet article donne à découvrir *Aleana*, le seul de ses ouvrages qui a été publié pendant la dernière dictature militaire en Argentine, qui a eu lieu entre 1976 et 1983. Mettant en scène des personnages situés aux marges de l'ordre social – tout en dénonçant les violences de ces exclusions –, cette publication est signalée comme étant à l'origine des menaces anonymes qui déterminent l'exil de Sbarra en Espagne en 1982 (Caramella, 2017).

De manière analogue à la représentation sémiotique des corps qui habitent les limites de l'intelligibilité proposée par Sbarra, mais à l'autre côté de l'Atlantique, l'inclusion de migrant·e·s,<sup>1</sup> travailleur·euse·s du sexe, cocaïnomanes, personnes sans domicile fixe et d'autres figures des marges est également monnaie courante dans l'œuvre de Virginie Despentes. Malgré leurs différents contextes historiques (d'un côté, la France démocratique d'aujourd'hui et, d'un autre, l'Argentine dictatoriale), plusieurs éléments justifient et encouragent la mise en perspective de cette constellation fantasmée entre *Aleana* et le travail de Despentes, dont la popularité commence quasi simultanément à la disparition de Sbarra. À titre d'introduction, nous soulignons comme exemple la critique du stéréotype de la soumission associée couramment à la féminité dans *Baise-moi* (1994), le viol comme expérience construisant des sujets genrés dans *Les chiennes savantes* (1996) et l'imagination des nouvelles formes de parenté et de vie commune allant au-delà des frontières entre l'humain, l'animal et le végétal dans *Vernon Subutex* (2015, 2017). Plus précisément, la pensée déployée dans *King Kong théorie* (2006) servira dans cet article d'outil théorique pour l'étude de la représentation de la violence sexuelle dans *Aleana*.

---

<sup>1</sup> En dialogue avec les débats qui ont lieu dans le champ social, cet article privilégie l'extension comme forme d'écriture inclusive et l'usage des pronoms non sexistes comme « iel », ou « ceux ».

## 2. Aleana comme rabat-joie

Comme Desportes, qui se met dans la peau de Bruno pour construire son roman *Teen Spirit* (2016), Sbarra forge une voix genrée au féminin afin d'écrire *Aleana* à la première personne.

Ce roman reprend deux personnages de son premier livre, *Obsesión de vivir* (1975), avec plusieurs changements. La principale métamorphose se tisse dans l'ordre de la nomination. Aleana adopte ici le nom de famille Sosa, mot qui en espagnol veut dire « qui manque de grâce ou de vivacité ». Le nom anticipe l'absence de perspicacité du personnage. Dans la phonétique de l'espagnol d'Argentine, le terme évoque aussi l'adjectif *zozna* (bête), employé par le personnage pour définir justement sa crédulité : « Cualquier mujer, hasta la más zozna, se da cuenta de antemano de las cosas que vos necesitás ver acabadas para entenderlas » (Sbarra, 1979, p. 39). Concernant le personnage du frère, nommé Alcides dans *Obsesión de vivir*, il devient dans *Aleana* Felipe Sosa Moreno. Contrairement à Alcides, il est loin d'être un marginal car il a été élevé par deux 'anglaises', les sœurs Wesley, dans la finesse, les bonnes mœurs et une économie très confortable qui ont fait de lui un homme d'affaires hétéronormé. L'ajout du mot *moreno* produit un effet contradictoire. Dans l'ensemble, le nom de famille octroie un capital symbolique, car dans l'imaginaire argentin porter un nom de famille composé est associé à un statut social élevé. Mais, traduit par basané, *moreno* fonctionne, dans un contexte caractérisé par Ezequiel Adamowsky comme celle d'une société où « ser 'blanco' no es cuestión de pureza de sangre, sino resultado de una definición situacional » (Adamowsky, 2021, p. 16), en tant que rappel à la fois racial et de classe, comme spectre qui dévoile ses origines populaires effacées (ou volées par Mesdames Wesley). La connotation ambivalente ou trompeuse du nom est en lien avec l'hypocrisie qui caractérise le personnage de Felipe.

Aleana est définie dans le prologue de la première édition du roman, comme « un personaje marginado que asume la condición trágica de todos los marginados [...] y choca contra el paredón de las convenciones » (Polletti, 1979, p. 11). En effet, nous estimons qu'Aleana peut être saisie comme un exemple des figures considérées comme négatives que plusieurs théoricien·ne·s des affects essaient de récupérer et de valoriser. Sara Ahmed, par exemple, forge dans *The Promise of Happiness* le concept de *killjoy* ou rabat-joie, pour nommer les figures féminines qui n'ont pas une place à ce qu'elle appelle la table du bonheur (Ahmed, 2010). Cette figure incarne une menace pour le bien-être des autres par le fait de parler d'injustices, de violence, de pouvoir et de subordination. Le personnage nous renvoie aux « rabat-joie féministes » dans sa tendance à remuer le couteau dans la plaie (Ahmed, 2012, s/p). Cette attitude est présente dans

le fait d'exprimer son positionnement et ses ressentis à travers des discours publics qui semblent dérangeants aux yeux d'une société influencée par la pensée et les agissements répressifs. Depuis la parution de l'adaptation cinématographique du livre *Baise-moi*, qui scandalise l'extrême droite, les groupes catholiques, les médias et plusieurs associations féministes allant jusqu'à la censure, l'attitude de Despentés est également considérée comme dérangeant par plusieurs acteurs de la scène culturelle française.

Dans différents coins de la ville très fréquentés comme les bars, le jardin botanique, les transports en commun mais surtout les places, *Aleana* exprime ses émotions et déclame ses opinions. Ses monologues ont majoritairement comme cible les ciments de la dictature en tant que système de domination basé sur l'influence médiatique et religieuse, l'inégalité économique et la répression de l'opposition politique. Le personnage rend visible la liaison entre pouvoir économique, symbolique et politique de la classe dominante – « a los más refinados [...] no los castiga nadie porque son ellos los que dictan las leyes y porque sus crímenes no se notan a simple vista » (Sbarra, 1979, p. 48) – en même temps qu'elle dénonce, par exemple, le rôle passif de l'Église vis-à-vis des crimes politiques : « El Papa debería asomarse a su ventana, echar una ojeda a la inmundicia y ponerse a llorar de vergüenza » (Sbarra, 1979, p. 103).

Le personnage encourage également ses concitoyen·ne·s à substituer l'influence permanente des médias par le contact avec des êtres aimé·e·s : « Tóquense, acariciense... se puede aprender tanto de un abrazo [...] No permitan que los televisores les contaminen la sangre. ¡Apáguelos! » (Sbarra, 1979, p. 71). Cet encouragement cherche à désarmer la position privilégiée des médias dans la lutte symbolique impliquée dans la construction du monde social et, plus précisément, le rôle de la télévision à la fin des années soixante-dix dans la légitimation du régime dictatorial. Soulignons, par exemple, la critique face aux mesures prises par le Ministre de l'Économie d'Argentine, ainsi qu'à leur diffusion radiophonique et télévisée : « ¡Mueran los televisores!, ¡qué revienten [...] con sus economistas narigones! » (Sbarra, 1979, p. 72). Durant la période 1976-1981, José Martínez de Hoz a promu la libéralisation du marché financier, l'investissement étranger et l'endettement du pays avec le FMI. L'économiste a souvent été caricaturé à partir du surnom *orejudo* ou *orejón*, les deux équivalents en français d'oreillard, à grandes oreilles. Cependant, la note extradiégétique du premier récit-cadre favorise notre interprétation : « Obviamente, los números fueron cambiados » (Sbarra, 1979, p. 1). Cette affirmation est en cohérence avec le contexte de publication du livre, marqué par la censure et la répression.

Dans le chapitre du livre où *Aleana* se prépare pour aller au mariage de son neveu, les stratégies publicitaires mises en place en 1978 sont plus particulièrement

ciblées : « Los cosméticos deberían ser gratis [...] el Gobierno tendría que repartirlos para que las mujeres de la Argentina se vieran más lindas, eso constituiría una excelente propaganda para el país. ¡Ay! –Pensé– qué me importa hoy la política » (Sbarra, 1979, p. 34). Avec ironie, le livre dialogue avec la « contre-campagne » lancée par le propre gouvernement afin de répondre au nombre croissant de dénonciations internationales pour les violations commises aux droits humains. Ces accusations étaient interprétées par le gouvernement comme une « campagne anti-Argentine » qui donnait une image faussée du pays. La cosmétique citée ainsi que le contexte de célébration de la scène dialoguent avec le geste du gouvernement de cacher les violences systématiques envers la population. La violation des droits humains a été déguisée avec de la désinformation mais aussi avec l'organisation de la Coupe du Monde de 1978, laquelle, dans un pays où le football joue un rôle symbolique dans la définition de son identité, est vécue comme une festivité nationale. Dans un sens plus large, à travers l'ensemble des discours contre l'influence de la télévision analysés, le personnage élabore une critique face à la hiérarchie culturelle du regard. L'appel à brûler la télévision et à se caresser peut être interprétée comme une revalorisation du rôle du toucher dans la constitution de notre individuation et dans nos relations avec les autres dans une culture dominée par le regard. Le discours sbarrien se présente comme une invitation non seulement à déstabiliser l'association entre voir et croire mais aussi à privilégier le savoir de la chair.

*Woke* (2024), un des premiers pas de Despentés en tant que metteuse en scène, cible également le rôle des médias dans la construction du social. La pièce dénonce notamment la responsabilité de la presse dans la montée de l'extrême droite au Nord géopolitique. Les personnages principaux, alter-egos des dramaturges Julien Delmaire, Anne Pauly, Paul B. Preciado et la propre Despentés, sont quatre auteur·ices réunie·es en résidence afin d'écrire collectivement une pièce contre les oppressions classistes, sexistes et racistes. Iels sont interrompu·es à plusieurs reprises par une bande de journalistes agressifs qui posent simultanément et incessamment des questions ne cherchant pas des réponses. Le registre caricaturale de la voracité avec laquelle ils interrogent les artistes montre la conviction aveugle dans leurs opinions haineuses, transformant ses questions en accusations. Pour illustrer ceci, nous pouvons citer la scène où on demande au personnage de Despentés si elle n'a pas honte de s'enrichir avec la narration de son viol.

Le récit de Sbarra dessine un portrait nettement critique de cette société à qui les discours d'Aleana sont adressés. « Tuve que huir para que no me molieran a golpes los civilizados moradores del parque » (Sbarra, 1979, p. 104) : la citoyenneté est construite comme répressive, conservatrice et normative. Il y a une inversion du

binôme fondant l'*ethos* de la nation argentine : celui de civilisation *vs.* barbarie. C'est la société dite civile, en se servant de la violence afin de censurer toute opinion qui essaie de contrarier l'ordre établi, qui apparaît construite comme barbare. Cette attitude d'intolérance est présentée comme propre à la société de l'époque mais surtout associée au personnage de son frère. Les discours d'Aleana montrent deux perceptions du monde, construites comme opposées dans le récit. D'un côté, celle marquée par la pensée dictatoriale qui est dénoncée par Aleana comme individualiste et répressive et qui est incarnée par son frère. D'un autre, analogue à la plume despentienne, qui construit dès la première page de *King Kong théorie* une première personne du pluriel intégrée par « toutes les exclues du grand marché de à la bonne meuf » (2006, p. 9), celle d'un « nous » précaire, nomade, en alliance avec d'autres espèces et hasardeux, où la solitude devient une condition partagée, et qui se configure comme une descendance enfantée par la propre Aleana.

Felipe rejette les discours d'Aleana car il considère que la politique est un domaine réservé exclusivement au gouvernement, à la police et à l'armée. À ses yeux, c'est à ces institutions de s'occuper d'administrer et de résoudre les affaires publiques tandis que les citoyen·ne·s doivent avoir une attitude passive envers la politique. Selon l'analyse des chercheur·e·s Laura Acosta, Diego Lanza et María Emilia Ramos Clausen, développée dans la communication intitulée « Representaciones, percepciones y sentido común, herencias de la guerra psicológica » (2018) la position discursive consistant à saisir la politique comme un domaine éloigné de la société civile est en accord avec la logique autoritaire régnante durant la période historique concernée. Les auteur·e·s soutiennent que la dynamique d'obéissance et de silence instaurée cherche à briser les liens de solidarité communautaires, conduisant à un état d'inaction sociale qui a fini par légitimer les pratiques violentes du régime.

Comme Felipe incarne parfaitement « el 'deber ser' neoliberal, individualista, meritocrático, poco solidario » (Acosta, Lanza et Ramos Clausen, 2018, p. 3) configuré par la dictature, il n'est à l'écoute d'Aleana que partiellement. Felipe lui demande avec insistance d'écrire ses mémoires autour de viols et de la sorcellerie en banlieue afin de les publier, car il juge que ces récits intéressent le marché éditorial. Le monde de l'édition est ainsi représenté comme prêt à transformer ses mémoires en marchandise. Cette vision du monde littéraire comme utilitariste s'inscrit dans le roman dans une opposition plus complexe entre langage et expérience, entre écriture et oralité. Aleana accepte la proposition de son frère d'écrire ses mémoires et décide de le faire en s'appuyant sur un dictionnaire. Apprendre à nommer ce qu'elle connaissait déjà à partir de ses vécus, l'amène à conclure que les mots trouvés « Únicamente sirven para

reducir la vida a términos desprovistos de magia, lo que equivale a vaciar de sangre a una persona, es convertir la vida en letras muertas » (Sbarra, 1979, p. 28). Cette vision critique de la parole écrite est renforcée avec la revalorisation de la circulation de la parole à travers l'oralité.

Contrairement aux termes incorporés à partir de l'usage du dictionnaire, les mots appris par la voie des rencontres amicales et affectives sont saisis à la fois comme enrichissants et utiles. Ils se présentent comme capables de nommer l'expérience tout en créant un lien entre ceux qui les emploient. Par exemple, lors de rencontres avec le couple de Valerio et Patricio, Aleana incorpore de mots comme *gay*, *paqui* ou *stone*. Ces termes apparaissent comme « una necesidad, como lo fue el lunfardo, impuesta por el instinto de conservación » (Sbarra, 1979, p. 61). Cet argot se dessine comme la manière créée par les groupes sociaux stigmatisés afin de communiquer entre eux, tout en échappant la censure. Ce privilège accordé à la communication sans médiation de la parole écrite se voit notamment dans le personnage de Doña Paloma. Habitant au cimetière, elle porte une sagesse particulière, partagée avec Aleana lors de son enfance. Le personnage transmet oralement des connaissances à travers de métaphores ou de significations cryptées à la manière d'une messagère. Son nom d'oiseau héberge en espagnol une polysémie : si on traduit *paloma* comme pigeon, le terme évoque plutôt l'urbain mais si l'on interprète comme colombe il nous renvoie à la paix. En effet, c'est Doña Paloma qui apprend à Aleana et aux lecteur·ices la fable de la grenouille et du scorpion qui ouvre et clôture le récit. Cette fable raconte l'histoire du scorpion qui meurt pour ne pas avoir pu éviter d'enfoncer son aiguillon empoisonné dans la grenouille, malgré lui avoir promis de ne pas l'attaquer. Sa morale nous dit beaucoup sur la vulnérabilité, les risques de faire confiance à autrui et nous avertit également que la violence finit par se retourner aussi contre ceux qui l'exercent. Doña Paloma a également une relation de communion avec les plantes et les mauvaises herbes qui nous renvoie aussi à la figure de la sorcière. La voix du personnage est à plusieurs reprises incluse dans le roman à travers la forme du discours direct. Il y a un effort pour représenter, à travers la graphie, des expressions idiomatiques du langage oral tels que *m'hijita* ou *otras gentes*. Ces expressions dénotent son appartenance à une classe sociale à la fois populaire et rurale. Elles sont conçues comme inacceptables ou incorrectes par une société qui privilégie l'écriture et la lecture à l'oralité et à l'écoute comme moyens de communication et de circulation des savoirs.

Finalement, Aleana abandonne son manuscrit autobiographique à cause de la déception autour de la figure de son frère que nous analyserons dans la partie suivante, mais surtout parce que « los únicos seres que podrían comprenderla [mi vida],

son precisamente los que jamás abrirían el libro » (Sbarra, 1979, p. 116). L'objet livre se voit ainsi configuré comme une médiation élitiste qui rend socialement acceptable la consommation des expériences de douleur. Les discours rabat-joie d'Aleana et ceux de Doña Paloma sont associés, par contre, au partage et à la volonté de s'approcher aux autres par le toucher, le contact. Dans ce sens, Aleana s'avère liée à la démesure et à l'excès, au fait de dépasser ce qui est permis et souhaité. Ahmed, dans son article « *Queer Fragility* », utilise comme métaphore l'image d'une cruche cassée pour décrire la figure de la rabat-joie car elle doit renverser ce qui est difficile à révéler (Ahmed, 2016, s/p). Malgré la planification en avance de ses discours, les déclamations d'Aleana se voient souvent interrompues par l'émergence des souvenirs de son enfance et cette intrusion se traduit parfois par l'extériorisation d'insultes et d'incohérences : « Me sale por la boca todo lo que había decidido callar; y la rabia, en lugar de servirme para dar énfasis a las frases importantes, me hace sólo vomitar malas palabras » (Sbarra, 1979, p. 15). Ces incohérences finissent par renforcer le rejet des autres envers elle.

Ses discours rabat-joie visent les bases de la famille nucléaire car, suivant le jeu de mot ahmedien entre *to spill* et *to spit*, elle crache sur l'espace public ses expériences de douleur et de solitude. Le personnage exerce une dénonciation de l'oppression collective cachée derrière des événements conçus comme privés. Il s'agit d'affirmer le caractère politique des affaires personnelles, c'est-à-dire, d'exposer tout ce qui avait historiquement été conçu comme intime et qui devait donc rester dans l'ordre du domestique, du foyer. Nous faisons référence à l'expérience de la violence sexuelle, placée au cœur de ce roman et qui sera analysée par la suite.

### 3. Dire la violence sexuelle

Despentes s'interroge sur l'absence du viol dans la langue et dans la littérature : « Prison, maladie, maltraitances, drogues, abandons, déportations, tous les traumas ont leur littérature. Mais ce trauma crucial, fondamental, définition première de la féminité [...] n'entrait pas en littérature » (Despentes, 2006, p. 40). Le dispositif littéraire sbarrien fait émerger une narration autour du viol qui demeurerait absente dans la littérature argentine. La critique Maria Moreno, dans son article « *Cuerpo argentino* » publié en 2016, affirme que la plupart des scènes de violence sexuelle inclues dans la littérature argentine représente le viol comme étant une simulation (dans *Emma Sunz* de Jorge Luis Borges et dans *Rayuela* de Cortázar) ou une menace d'agression (dans *El Matadero* de Esteban Echeverría). Sbarra configure une voix où celui qui parle est, à la première personne, le corps violé. Cette prise de parole peut être rapprochée du texte

despentiennement notamment dans sa désobéissance face à l'impératif de silence qui gravite autour du viol : « sortir le viol [...] du non-dit » (Despentes, 2006, p. 42) est une opération poético-politique qui brise la directive de ne jamais en parler. À personne.

Aleana, personnage-narratrice, remémore plusieurs expériences de violence sexuelle. Il y a un premier épisode d'agression quand elle est âgée de douze ans. Ayant eu lieu dans l'espace public, la narration du viol accompli par un groupe d'hommes problématise l'expérience sociale différentielle des femmes et des hommes, tout en dénonçant la complicité établie entre l'État et l'ordre patriarcal. De manière analogue à la théorisation despentienne, le viol apparaît comme « un programme politique précis : squelette du capitalisme, il est la représentation crue et directe de l'exercice du pouvoir » (Despentes, 2006). En effet, l'agression sexuelle subie par la jeune fille exhibe les difficultés voire l'impossibilité pour les personnes qu'on appelle socialement des femmes d'avoir plein usage de l'espace public.

Le viol fonctionne comme un instrument de maintien du patriarcat, comme un rappel à l'ordre sexué. L'anthropologue Rita Segato inscrit le viol dans une économie symbolique moralisatrice. À partir des discours de violeurs analysés lors de ses recherches, l'auteure définit le viol comme un acte disciplinaire (Segato, 2003, s/p). Les hommes tenteraient ainsi de punir les femmes désobéissant l'ordre auquel elles devraient se conformer selon la morale traditionnelle, à savoir, celui de demeurer dans l'espace domestique. Le viol est ainsi représenté comme une réponse punitive face à la présence féminine dans l'espace public mais aussi comme ayant un rôle constitutif dans la perception de la différence sexuelle de la part du personnage-narratrice : « preguntándome por qué unos eran hombres y otros mujeres y hallando la respuesta súbitamente cuando siete muchachones se sacudieron sobre mí » (Sbarra, 1979, p. 66). La théorie King Kong partage ce point de vue : « c'est le projet du viol qui refaisait de moi une femme » (Despentes, 2006). Le viol comme acte performatif. Dans les deux textes, la différence des sexes ne se donne pas à voir selon un critère anatomique. Sous cette optique commune, c'est le viol qui, étant le prix à payer pour les filles osant découvrir l'espace prétendu public mais sous pouvoir masculin, joue un rôle central dans le maintien et dans la reproduction de l'opposition binaire et dans la hiérarchisation des genres.

Le personnage d'Aleana incarne la tension entre le fait d'assumer et de performer son genre en accord avec les normes reçues et la possibilité de les réinterpréter, comme lors de la déclamation de ses discours. Elle comprend ce qui est supposé d'être une femme – et elle se perçoit comme telle – suite à son expérience de violence sexuelle dans l'espace public. Cependant, le personnage manifeste aussi sa façon personnelle de renouveler l'histoire culturelle apprise. « Si una no habla es como si no existiera » (Sbar-

ra, 1979, p. 6) : le pronom indéfini *una* est utilisé en contexte hispanophone pour faire référence au moi qui parle ainsi que pour évoquer l'être humain, en général. Malgré le fait d'admettre la variation selon le genre, il est majoritairement utilisé au masculin, *uno*. Par opposition à cet usage, le choix du pronom genré au féminin traduit la subversion du personnage vis-à-vis du masculin en tant que position d'énonciation hégémonique et souligne le rôle joué par la prise de parole dans la conformation de son identité. Cela nous renvoie encore à la figure du rabat-joie car « to speak is already a form of defiance if you are supposed to recede into the background » (Ahmed, 2010, p. 61). S'exprimer en public devient ainsi une manière de désobéir au comportement de soumission socialement attendu, même si le prix de performer autrement son existence personnelle et politique est d'être considérée comme une personne problématique.

C'est la famille nucléaire qui est principalement remise en question lors de la représentation du viol, comme l'illustre la citation suivante : « Necesito [...] tener doce años y que mamá escuche mis gritos y venga a salvarme, porque están manoseándome, castigándome por no sé qué, condenándome a la desdicha, detrás del cementerio » (Sbarra, 1979, p. 43). La pénétration non consentie, invisible aux yeux de sa mère, fait éclater l'imaginaire autour du rôle maternel à l'intérieur de la famille nucléaire. Dans son ensemble, la famille apparaît comme étant incapable de donner de la protection et du soutien. En effet, le portrait de famille est loin d'être une image du bonheur. Il y a une méfiance face aux catégories familiales traditionnelles qui prend la forme d'une dénonciation de leur échec à représenter une place sécurisée et sécurisante :

y así vivía amontonando las piezas de un grupo familiar que siempre acababa despar-ramándose por no contar con una casa que fuera una casa, un padre que fuera un padre, una madre que fuera una madre, un hijo que fuera hijo y una hija que fuera nada más que una hija. Éramos un río abierto en cuatro brazos que se unían o separaban según los accidentes del terreno. (Sbarra, 1979, p. 14)

L'image du puzzle et la métaphore de la rivière nous permettent de saisir la famille comme quelque chose de fragile et d'assujetti aux contingences. Plus précisément, la famille apparaît comme soumise aux différentes situations de détachement et de dépossession à l'intérieur des rapports de pouvoir concrets et complexes : « Cuando iba con la olla grande hasta el cuartel cercano a pedirle comida a los militares [...]. Y era mujer cuando escupía la cara de los soldados seductores y repugnantes que exigían un pago especial a cambio de la olla » (Sbarra, 1979, p. 9). Cette citation sert à illustrer le caractère multiple de son exposition à la violence. Le harcèlement sexuel est la réponse donnée à sa demande de nourriture. Pas d'aide sans un prix à payer en retour : son corps, pris dans sa valeur d'échange, est objectifié.

Despentes insiste à plusieurs reprises sur le lien entre violence sexuelle et capitalisme mais aussi sur la relation avec la logique de la guerre régnant dans des États militarisés. Prenant l'exemple de la guerre d'Algérie, la vie militaire est définie comme « l'occasion régulière de pratiquer le viol collectif [...] C'est d'abord une stratégie guerrière, qui participe à la virilisation du groupe qui la commet tandis qu'il affaiblit en l'hybridant le groupe adverse » (Despentes, 2006). Le personnage d'Aleana parle également depuis la condition spécifiquement située de son vécu en tant que fille, mais aussi comme appartenant à une classe défavorisée. Si l'exposition différentielle à la violence est représentée comme constitutive de son devenir femme, le fait de grandir dans un milieu défavorisé et sous un État militarisé ne fait que renforcer sa vulnérabilité.

#### 4. Entre éloignement et obstination vis-à-vis de la famille nucléaire

Malgré les questionnements faits aux liens affectifs à l'intérieur de la famille traditionnelle, Aleana cherche à avoir l'amour et la reconnaissance de son frère. Même si elle ne reçoit que du mépris de sa part, Aleana insiste parce que « es el único que queda de mi sangre » (Sbarra, 1979, p. 46). Dans leur relation persiste un imaginaire des liens familiaux où l'origine commune est valorisée comme signifiant le partage d'une même forme d'habiter le monde. La contradiction entre cette obstination pour faire partie du monde de Felipe et sa vision critique de la famille traditionnelle, accompagnée par la désobéissance de ses discours, s'inscrit dans une tension plus complexe. Aleana est traversée par une hésitation entre un attachement aux fantaisies conventionnelles de la bonne vie et la découverte de la possibilité de forger d'autres manières d'habiter le monde. Cela peut être étudié à la lumière de l'optimisme cruel, concept forgé par Lauren Berlant dans son livre homonyme de 2011. Ce terme fait référence à l'obstination de poursuivre un rêve qu'on ne pourra jamais atteindre, au moment où ce que l'on souhaite finit par nous troubler et par faire obstacle à notre propre prospérité. Le malheur ressenti par le personnage-narratrice est produit par les difficultés voire l'échec de s'adapter aux idéaux et aux imaginaires de la bonne vie représentés par Felipe, son épouse Dora et ses deux enfants.

Felipe n'a pas grandi avec Aleana dans la pauvreté, il a été élevé par les sœurs Wesley qui, contre une somme d'argent donnée au père, amenaient fréquemment Felipe en ville pour lui apprendre le savoir-faire et le savoir-être d'une classe sociale très aisée. « Las flacas y arrugadas señoritas que robaban a mi único hermano » (Sbarra, 1979, p. 66) : cette citation nous renvoie au plan systématique de vol d'enfants des opposant·e·s au régime mis en place par la dernière dictature. Dérobés à leurs familles,

ces mineurs étaient souvent donnés aux personnes favorables au gouvernement. L'insistance sur la marque du véhicule utilisé confirmerait cette lecture : Ford, répété treize fois dans le texte, était une entreprise proche au régime. Comme le précise l'étude sur leur modèle *Falcon*, il « était couramment utilisé par la police et l'armée. Sans plaques d'immatriculation, elles sont devenues signes et symboles de la disparition » (Verstraeten, 2009, s/p). La voiture, emblème industriel qui réunit l'accès aux privilèges tels que l'accélération et la vitesse, représente aussi le succès de Felipe, une fois adulte, dans une société hétéronormée et capitaliste. Le chercheur Jack Halberstam dans son analyse sur l'échec affirme que la réussite est liée aux formes spécifiques de maturité reproductive et d'accumulation de richesse : « heteronormative common sense leads to the equation of success with advancement, capital accumulation, family » (Halberstam, 2011, p. 89). La voiture crée ainsi aux yeux d'Aleana une liaison entre cruauté et progrès matériel, car, dans chaque rencontre avec Felipe, celui-ci s'enfuit en disant ne pas avoir le temps de rester avec elle. À la place d'un baiser ou un câlin comme contact souhaité par Aleana, il lui laisse seulement « la ráfaga de ruido sordo y de humo cálido que podría interpretarse como una forma de saludo cibernético, automovilístico, hecho al ritmo de la ciudad » (Sbarra, 1979, p. 47). L'automobile marque également la fissure matérielle et symbolique qui divise ces deux mondes—et genres—dans la scène décrivant l'enterrement de leur mère. D'un côté « –Qué la hija no lllore es imperdonable », « –Ni una lágrima, ¡qué ingrata! », « –La hija ni siquiera tiene los ojos enrojecidos » (Sbarra, 1979, p. 83-84) et d'un autre « –Es el auto del hijo », « –El hijo tiene auto », « –Ese es el hijo, es un hombre importante » (Sbarra, 1979, pp. 83-84). Les voix des voisins se mêlent dans les souvenirs d'Aleana et montrent un double étonnement : surprise punitive face à l'absence des signes visibles de douleur chez la fille et un émerveillement face à la voiture du fils.

Pour avoir une place à la table de Felipe, Aleana devrait changer sa manière non conventionnelle de s'habiller, améliorer hygiène et maquillage et devenir copine de ses voisines âgées pour prendre le goûter ensemble, en somme : essayer d'être une dame exemplaire. « Cuando una señora fina escucha una guarangada hace como si no la hubiera oído. Debo acostumbrarme a hacer lo mismo » (Sbarra, 1979, p. 40) : il s'agit de s'adapter aux codes normatifs de la bourgeoisie où l'apparence, l'argent et les bonnes mœurs occupent une place centrale. Le refus d'Aleana de les suivre nous fait penser à la *spinster* ou vieille fille, mentionnée par l'écrivaine Heather Love. Cette figure est définie comme étant objet de peine et de stigmatisation par le fait d'être positionnée en dehors à la fois de l'hétéronormativité et des rapports homosexuels (Love, 2015). Dans un premier temps, l'échec d'Aleana pour rejoindre les normes de ce monde autre est dû au fait de ne pas savoir comment procéder. Mais, à la fin du

livre, son refus ne s'explique plus par l'impossibilité de les suivre. Il se présente comme le résultat d'un choix. Comme la vieille fille de Love, elle décide de n'intégrer aucune des formes de famille possibles. Le personnage incarne une des figures difficilement trouvable dans la littérature selon Despentès : « On rencontre rarement des personnages féminins aux physiques ingrats ou médiocres, inaptes à aimer les hommes ou à s'en faire aimer » (2006 : 10).

Il y a deux événements marquants dans la relation d'Aleana avec Felipe qui la conduisent à arrêter son obstination de vouloir intégrer le monde qui la marginalise et à démystifier la valeur affective des liens de sang. D'abord, l'invitation reçue pour aller à la fête de mariage de son neveu. Tandis qu'Aleana est heureuse de finalement pouvoir rompre l'isolement et d'intégrer la famille – ou la nation, si l'on considère cette célébration comme une référence à la Coupe du Monde jouée une année avant la publication du livre, en 1978 –, l'accès à la fête lui est finalement refusé. L'invitation du futur marié cherchait à faire venir sa tante afin de la ridiculiser devant ses amis. De manière analogue à la fable de la grenouille et du scorpion, cette scène fonctionne comme un épisode de formation car elle apprend la morale de la cruauté qui peut se cacher derrière la gentillesse exagérée.

Ensuite, la deuxième scène d'apprentissage est marquée par le dévoilement de la raison pour laquelle Felipe garde le contact avec Aleana. Il s'agit de sa tentative de s'approprier l'héritage laissé à Aleana par les sœurs Wesley afin de lui assurer du confort pour sa vie adulte. Dévoiler la trahison de Felipe lui fait comprendre que l'hypocrisie et l'indifférence sont les seules manières de faire partie de son monde. Aleana tente ensuite une espèce de *passing* pour faire semblant d'être ce qu'on attend d'elle et commence en conséquence à être intégrée, comme dans la scène où Dora lui propose d'aller faire du *shopping* ensemble. Néanmoins, elle ne ressent pas du plaisir à posséder des biens qu'elle imaginait allaient lui donner du bonheur. Elle finit donc par accepter qu'elle ne veut plus appartenir à ce monde : « Había encontrado la llave que abría las puertas del mundo al que siempre había espiado con admiración [...]. Un no sé qué [...] me advertía que ésa no era yo. Y si ésa no era yo, no podría gozar verdaderamente de nada » (Sbarra, 1979, p. 78). En conséquence, Aleana se distancie de son frère et se présente comme étant à l'origine d'un groupe social composé uniquement par ceux et celles qui, par des différentes raisons, habitent aussi dans les marges de la société. Ses neveux, par contre, sont positionnés en dehors de cette relation. Ils sont appelés à travers le néologisme neveux-cochons. L'appel à l'animalité, emprunté des fables, est très récurrent dans la littérature sbarrienne. Ici, le terme *cerdos* est utilisé dans un sens figuré et péjoratif, soulignant en même temps un rapport d'étrangeté et de dégoût.

## 5. La maternité comme forme de citoyenneté genrée : ce que les mères font

L'on trouve, tout au long du récit, l'emploi de néologismes comme parents-enfants, père-fils, frère-fils, mère-fille. Ces termes sont accompagnés de l'hyperbolisation poétique de s'autodéfinir comme étant la mère de soi-même : « Yo nació sola. He sido hija y madre al mismo tiempo. Me parí yo misma » (Sbarra, 1979, p. 9). La chercheuse Nora Domínguez affirme que « La historia argentina de estos últimos años la han escrito las madres. Las Madres de Plaza de Mayo transformaron el modo argentino de pensarla; en este sentido, no pueden estar ausentes cuando una escritura se empeña en convocarlas » (Domínguez, 1996, p. 263). En accord avec cette affirmation critique, toute représentation de mères produite récemment au pays doit être étudiée à partir des reformulations que les Mères de la Place Mai<sup>2</sup> ont produit autour de l'imaginaire de la maternité, y compris évidemment *Aleana*.

Selon la perspective proposée par la chercheuse Betina Kaplan, il s'agit d'un cas paradigmatique de redéfinition du rôle des mères dans la sphère publique. De manière analogue aux ouvrages de Desportes, où « la maternité est délestée de sa 'mystique' » (Segarra, 2020, s/p), la maternité apparaît chez Sbarra comme éloignée du foyer, de l'expérience biologique et de l'identification avec la féminité. Nous ne retrouvons pas dans le roman la maternité comme « l'aspect le plus glorifié de la condition féminine », que Desportes dénonce dans sa théorie King Kong (2006, p. 25). La maternité se réinvente ici avec son irruption dans le champ social comme « una forma de ciudadanía marcada por el género » (Kaplan, 2007, p. 80). Ainsi, la figure de la mère n'est plus pensée en lien à une existence filiale mais comme sujet de l'expérience historique. Les enfants disparus et réclamés ne relèvent pas du privé, car ce sont des enfants appartenant à une communauté sociale et politique spécifique, située.

Il y a plusieurs éléments textuels qui justifient l'inscription des échos de cet imaginaire dans le choix d'*Aleana* de s'auto-nommer comme mère. Premièrement, l'usage politique de l'espace public : « Y me encontré nuevamente en la plaza » (Sbarra, 1979, p. 24). La place est l'endroit privilégié par le personnage pour la prononciation de ces discours, de manière analogue à l'association, dont la stratégie politique principale était celle d'occuper la Place de Mai. Le choix de cette place n'est pas un hasard. Située à Buenos Aires, devant le siège du gouvernement, elle matérialise « el escenario de disputa política entre la ciudadanía y el Estado, más contundente de la historia Argentina, expresado esto en manifestaciones, movilizaciones, protestas, bombardeos,

---

<sup>2</sup> Association composée par des femmes qui, depuis 1977, se sont organisées pour demander à l'État le retour, en vie, de leurs enfants disparus.

ocupaciones » (D'Antonio, 2006, p. 32). Pour échapper aux contraintes que l'État de siècle imposait, elles se rassemblaient mais restaient toujours en mouvement. Chaque jeudi après-midi, les Mères de la Place de Mai tournaient en rond autour de la place de manière pacifique. Cette décision d'établir un jour pour manifester a marqué une influence dans d'autres mouvements sociaux argentins, qui ont imité cette pratique.

Le foulard utilisé par les Mères de la Place de Mai, d'abord, pour se retrouver entre elles et, ensuite, pour se distinguer en tant que collectif est évoqué dans cette citation : « -Nando, mi chico menor, te vio en una plaza del centro dando un espectáculo bochornoso [...] estabas gritando incoherencias, llevabas un trapo sucio en la cabeza » (Sbarra, 1979, p. 25). Il s'agit des tissus, de couleur blanche, choisis afin de commémorer les linges des enfants disparus, où les femmes écrivaient le nom et la date de disparition des enfants. Le rejet du personnage du frère de la manière de s'habiller choisie par Aleana dépasserait ainsi une simple question de mode ou d'hygiène.

Le rejet de la société civile face à ses discours est représenté dans le livre à travers l'accusation de folie : « -¡Hey, vieja loca!, ¡no arme tanto escándalo! » (Sbarra, 1979, p. 40). Le syntagme *vieja loca* nous renvoie également à l'association constituée par ces femmes car l'expression « folles de la Place de Mai » a été employée par le gouvernement argentin afin de délégitimer leurs demandes. Selon l'étude sur les prisonnières politiques des années soixante-dix menée par D'Antonio, l'adjectif folle « funcionó como una atribución despolitizante que tenía el doble objetivo de degradarlas como militantes a la vez que como mujeres » (D'Antonio, 2017, p. 51). La pathologisation du personnage d'Aleana est également une punition genrée de sa rationalité politique : sa présence dans l'espace public est dérangeante car ses discours ne sont pas considérés comme des revendications mais qualifiés de scandale.

L'altération de la chaîne généalogique proposée dans le roman peut être homologuée à la formulation des femmes de l'association d'avoir été *paridas por sus propios hijos* : « Y he sido también la madre de los muertos. Por eso, después de tanto parir no me cabían dudas de que me había parido también a mí misma » (Sbarra, 1979, p. 10). Cette inversion rhétorique du rapport filial essaie de signifier l'émergence de leur nouvelle identité politique (Domínguez, 2004). La figure d'Aleana-mère implique un bouleversement de l'imaginaire maternel qui se déplace de l'*être* vers le *faire*. On analysera par la suite les modulations dessinés par d'Aleana, où la maternité n'est pas une position fixe mais « la experiencia compartida de una contingencia amorosa » (Domínguez, 1996, p. 267).

## 6. La création d'alliances affectives *queer*

Aleana arrive, parfois, à faire de sa marginalité un endroit habitable. L'espace public fonctionne aussi comme point de rassemblement pour ceux qui, pour continuer avec la métaphore ahmedienne, ne trouvent pas leur place à la table du bonheur. Par exemple, c'est dans un bar où Aleana rencontre le personnage de Valerio et ensuite son compagnon, Patricio. Ils établissent une espèce de famille à trois qui n'est pas marquée par l'héritage ni le sang : « los respeto y ellos también a mí, porque, aunque no lo parezca, somos iguales: a mí nadie me quiere, no me entienden, me desprecian y a ellos les sucede lo mismo » (Sbarra, 1979, p. 55). Cohabiter dans les marges des idéaux sociaux à la fois désirés et rejetés devient possible en prenant la fragilité voire la précarité comme substrat affectif commun avec d'autres personnes *queer*. Nous précisons qu'on utilise ici tant les termes précarité et *queer* à partir des formulations de S. Ahmed. On paraphrase : précarité comprise comme liée au hasard, aux circonstances, à l'incertain, susceptible d'échec, exposé aux risques, instable et *queer* comme une relation oblique avec un monde droit (Ahmed, 2018). « Bailé con mis hijos y tomamos el té juntos. 'Los tres marginados', y por una tarde, una única tarde, sentí que la vida era vida » (Sbarra, 1979, p. 60) : materner (*to mother*) n'est plus limité dans le roman à une fonction reproductive, mais compris comme une forme de relation et de subversion (Kaplan, 2007). Ces relations, n'étant pas caractérisées par la biologie ni par l'héritage, fonctionnent pour le personnage comme espace de partage. Elles deviennent des refuges, des espaces où ce qui est partagé n'est pas l'identité mais la solitude (Solana, 2016). L'errance, l'éphémère, la fragilité et le hasard deviennent donc des éléments cohésifs.

Une situation analogue a lieu avec le couple d'Andrés et Cecilia. Cecilia vient d'interrompre sa grossesse, intervention illégale en Argentine jusqu'en décembre 2020. Aleana la perçoit en pleurs sous la pluie face à la peur d'être dénoncée, et l'accueille dans sa maison : « la madre ofrece amparo en su casa a los marginados » (Kaplan, 2007, 99). Un dernier exemple est la rencontre dans le jardin botanique avec le personnage d'Etelvina, femme sans domicile fixe. Elle mendie pour acheter du vin et avoue que ses stratégies pour demander de l'argent aux inconnus échouent quand elle se sent désespérée : « imposible contenerse » (Sbarra, 1979, p. 87). Le personnage finit par crier sa douleur à voix haute. L'emploi de l'image de l'excès fait d'Etelvina une autre présence dérangeante comme Aleana, qui perçoit cette ressemblance : « sin ninguna duda, era una de las mías » (Sbarra, 1979, p. 87).

Chez Despentés, l'inclusion des personnages sans domicile fixe est également récurrent et la fonction similaire. La figure de la marge dans ses romans « peut bien ne pas échapper à la force supérieure de l'ordre dominant, mais dont la lucidité alimente

une résistance tenace à l'oppression » (Weltman-Aron, 2018). Chez Sbarra, la lucidité politique d'Etelvina nous évoque à nouveau les Mères de la Place de Mai : « Mi esposo era un buen hombre, se entendía con su hijo... Después fueron a la manifestación... no fueron, se los llevaron y después los disparos, el barullo... » (Sbarra, 1979, p. 94). En effet, le sujet qui fait irruption dans son discours est la violence d'État, qui touche et détruit sa famille car « la memoria no es un medio de recuperación del pasado en forma totalizadora sino un disparador de emociones » (Kaplan, 2007, p. 92). Ce souvenir d'Etelvina, évoqué de manière fragmentaire et inattendue, vient effacer les limites entre expérience intime et expérience collective.

Le caractère hasardeux de ces rencontres peut être étudié à partir du concept de *hap communities*, défini ainsi dans *The Promise of Happiness* : « Hap communities take shape in such moments of suspension, where a 'we' is assembled by being thrown together » (Ahmed, 2010, p. 192). Par exemple, Aleana avoue avoir appris la signification du terme *juntos* lors des moments passés en compagnie de Valerio et Patricio. Tous ces personnages ont comme condition politique commune la vulnérabilité maximisée. Et c'est justement la précarité qui devient la condition qui unit femmes, *queers* et pauvres (Butler, 2009). Aleana, Patricio, Valerio, Andrés, Cecilia et Etelvina sont tout·e·s sous la surveillance d'un État qui les considère, pour différentes raisons, comme anormaux, étranges et dangereux pour l'intégrité du corps social. Néanmoins, la précarité n'est pas seulement représentée comme lien.

Même si on interprète ces expériences de partage et de contact comme une politique de résistance affective face aux exigences de normalisation, elles n'échappent pas aux effets de leur propre vulnérabilité. Comme les communautés nomades établies dans *Vernon Subutex* autour de la musique, elles « ne sont pas pour autant idéalisées : les tensions dues à l'argent, la drogue, les mœurs sexuelles ou les traits caractériels et les lubies des uns et des autres vont bientôt y faire apparition » (Segarra, 2020). Dans *Aleana*, il n'y a pas non plus d'idéalisation ni de romantisation de ces rencontres. La relation avec Valerio et Patricio, par exemple, se voit interrompue avec l'intervention policière lors d'une soirée, qui conduit à l'assassinat de Valerio de la part de son père homophobe : « Como si no fuera suficiente castigo vivir al costado del mundo, también nos condenan a la soledad » (Sbarra, 1979, p. 69). Il y a ainsi une exposition, voire une dénonciation des causes qui rendent extrêmement fragiles les *hap communities* établies.

L'on trouve aussi une autre scène très critique vis-à-vis de la possibilité de forger des liens affectifs entre précaires. Nous parlons de la scène où la rencontre entre Cecilia, Andrés et Etelvina a lieu chez Aleana. Face au refus du couple de lui donner du liquide pour contribuer avec une fausse organisation des femmes abandonnées,

Etelvina commence à les attaquer verbalement : « Miran películas extrañas, leen libros extraños, hacen cosas extrañas, se ponen ropas extrañas, se cuelgan imágenes del Buda en lugar de crucifijos, los jóvenes modernos... » (Sbarra, 1979, p. 93). Ce qui aurait pu être une alliance finit par se dissoudre à cause de l'influence des représentations négatives qui liaient, pendant la dictature, la catégorie jeunesse à l'idée du désordre. En effet, le personnage d'Etelvina fait une remarque sur la barbe d'Andrés comme quoi elle serait synonyme d'engagement politique contestataire du régime.

Aleana, comme la vieille fille décrite par H. Love, « se posiciona por fuera de la familia nuclear y de las formas reconocibles de parentesco y, a veces, parece que se posiciona por fuera de la familia humana » (Love, 2015, p. 193). On fait référence aux liens affectifs établis par Aleana avec les chats, en général, et avec ceux du jardin botanique, en particulier. Comme l'analyse Gabriel Giorgi dans ses études autour de l'animalité et de la biopolitique, une forme de contestation récurrente face aux représentations déshumanisantes des exclus sociaux est celle d'imaginer une alliance avec les animaux en tant qu'altérité majeure de l'humain (Giorgi, 2015). C'est à partir de la découverte d'Aleana d'un chat écrasé dans la rue qu'elle dit pouvoir saisir sa propre douleur : « en su cabeza tambaleante, en la muerte que parecía retrasarse intencionalmente mientras la lluvia humillaba aún más su agonía, yo he descubierto el dolor de mi propia vida » (Sbarra, 1979, p. 84). Le rapport avec cet animal est représenté comme une expérience empathique qui, à la manière de la fable de la grenouille et du scorpion, fournit des leçons sur soi. De même, Aleana paraît établir une relation d'entraide horizontale et réciproque avec les chats. Par exemple, à propos de ceux du jardin botanique, Aleana se demande : « ¿Quién los cuidaría si yo no me ocupara de ellos? ¿Y quién me quiere más que ellos? ¿Quién me escucha cuando estoy triste y no me importan los problemas del mundo? » (Sbarra, 1979, p. 17-18). Malgré l'utilisation et la re-signification tout au long du roman des termes liés à la famille, le personnage ne se présente pas comme étant la mère des chats. Cela nous renvoie au *Manifeste des espèces compagnes*, où Donna Haraway nous invite à réfléchir sur le besoin d'autres pronoms et termes pour nommer le genre de parentalité qui s'établit avec des espèces non humaines (Haraway, 2019).

Chez Despentes, le personnage de Vernon dans *Vernon Subutex* « fait éclater les frontières entre l'humain et l'animal, et encore au-delà, puisqu'il s'identifie aussi au 'tempo végétal' des arbres » (Segarra, 2020, s/p). Chez Sbarra, la proposition est analogue car les « instantes encendidos besando cortezas rugosas » (Sbarra, 1979, p. 101) mettent en cause les hiérarchies établies autour du vivant. Cet appel à la texture rugueuse du végétal nous renvoie à l'écosexualité telle que conceptualisée en 2008 par les artistes états-uniennes Annie Sprinkle et Beth Stephens. Les performeuses mettent

en valeur le rôle des sens dans la constitution d'un maillage décolonial et non violent entre des formes humaines et non humaines d'existence. L'édition 3.0 de leur *Ecosex Manifesto* affirme : « We are madly, passionately, and fiercely in love, and we are grateful for this relationship each and every day [...] we make love to the Earth, through our senses » (2020, s/p). En tant qu'écosexuel, Aleana établit un rapport affectif et érotique avec les arbres : « los instantes más logrados de placer, se los debo a esos árboles. El único recuerdo del amor que llevaré a mi tumba será la silueta nochera, fantasmagórica, de los árboles de mi vereda » (Sbarra, 1979, p. 101). Dans le roman il y a un contraste entre la représentation des rapports sexuels avec des humains et celle du contact avec des plantes. Les premiers sont décrits comme traversés par la violence, la saleté et la peur. Les deuxièmes, par contre, ouvrent la possibilité de la jouissance. Nous ne retrouvons pas ici une métaphore de la maternité, qui supposerait une relation hiérarchique de propriété avec la Terre, mais la construction de cette dernière comme une amante passionnée. Cette scène vient également rompre l'indifférence discursive face à la masturbation féminine dans les représentations culturelles dénoncée par Despentes (2006 : 104). En effet, la solitude du personnage sbarrien se métamorphose en exploration de nouvelles surfaces de plaisir à partir du toucher. Le corps, autrefois objet de harcèlement et de douleur, devient la surface où il est possible d'expérimenter des contacts alternatifs aux paramètres rigides de la morale sexuelle.

## 7. Conclusion

Cette étude du roman *Aleana* essaye de souligner la préoccupation de l'écrivain pour produire des nouvelles significations autour des représentations conventionnelles des genres ainsi que son intention de transformer d'autres structures sociales oppressives. Malgré les différents contextes historiques de production, l'opération littéraire de Sbarra dans le champ culturel argentin peut s'apparenter à celle de Virginie Despentes en France car les deux artistes essaient de bouleverser la configuration du représentable en élaborant une représentation sémiotique des corps qui habitent les limites de l'intelligibilité.

Nous avons interprété dans ce sens principalement trois éléments parmi leurs dispositifs littéraires. D'abord, nous avons analysé leur critique au stéréotype associant soumission à féminité. Leurs personnages féminins défient la position discursive masculine en parlant à la première personne de leurs affects et pensées. Cette contestation de l'impératif patriarcal du silence s'accompagne du refus catégorique à se confiner dans l'espace domestique hétérosexuel, à s'adapter aux normes hégémoniques de beauté et à penser la maternité comme un destin socio-onto-biologique inévitable. Deuxièmement,

nous avons identifié la représentation des violences sexuelles, conçues comme des dispositifs moralisants cherchant à contrôler et à punir, mais surtout à configurer ce qu'on appelle socialement des femmes. La représentation du viol dans ces littératures apparaît, en effet, comme une expérience performative produisant des sujets genrés. Sbarra et Despentes imaginent des kingkongs et des rabats-joies qui essaient de ré-semanticiser les catégories identitaires établies. Finalement, nous avons signalé un éloignement vis à vis des formes traditionnelles de famille donnant lieu à l'exploration de formes de vie communes situées au-delà des frontières entre l'humain, l'animal et le végétal.

Face à une société normative, répressive et élitiste, les ouvrages sbarrien et despentien répondent à cette violence en imaginant et en explorant des formes féministes, obliques et non spécistes d'entraide et de plaisir.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Acosta, Laura, Lanza, Diego et Ramos Clausen, María Emilia. (4, 5 et 6 octobre 2018). *Representaciones, percepciones y sentido común, herencias de la guerra psicológica* [Conférence]. XI Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Memorias subalternas, memorias rebeldes. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires, Argentina. [http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2018/03/seminario/mesa\\_39/acosta\\_lanza\\_ramosclausen\\_mesa\\_39.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2018/03/seminario/mesa_39/acosta_lanza_ramosclausen_mesa_39.pdf)
- Adamovsky, Ezequiel. (Août 2021). La lucha contra el racismo en América Latina: pensar con categorías propias. *Le Monde diplomatique*. [https://www.lemonediplomatique.cl/IMG/pdf/16-17\\_raza\\_en\\_america\\_latina.pdf](https://www.lemonediplomatique.cl/IMG/pdf/16-17_raza_en_america_latina.pdf)
- Ahmed, Sara. (2010). *The Promise of Happiness*. Duke University Press.
- Ahmed, Sara. (2012). Les rabat-joie féministes (et autres sujets obstinés). *Cahiers du genre*, (53), 77–98. <https://doi.org/10.3917/cdge.053.0077>
- Ahmed, Sara. (21 avril 2016). Queer Fragility. *feministkilljoys*. <https://feministkilljoys.com/2016/04/21/queer-fragility/>
- Berlant, Laurent. (2011). *Cruel Optimism*. Duke University Press.
- Butler, Judith. (2009). Performatividad, precariedad y políticas sexuales. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 4(3), 321–336. <https://doi.org/10.11156/aibr.040303>
- Caramella, N. S. (2017). Postfacio. In J. Sbarra, *El mal amor* (pp. 65–83). Dagas del sur.
- D'Antonio, Débora C. (2006). Las Madres de Plaza de Mayo y la apertura de un camino de resistencias. Argentina, última dictadura militar 1976-1983. *Revista Nuestra América*, (2), 29–40. <https://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2358/3/29-40.pdf>
- D'Antonio, Débora C. (2017). La sexualidad como aleph de la prisión política argentina en los años setenta. *INTER DISCIPLINA*, 5(11), 43–56. <http://doi.org/10.22201/ceiich.24485705e.2017.11.61322>
- Despentes, Virginie. (2006). *King Kong théorie*. Editions Grasset: Broché.
- Despentes, Virginie (metteuse en scène). (2024). *Woke* [Pièce de théâtre], Théâtre du Nord, CDN Lille Tourcoing Hauts-de-France. <https://www.theatredunord.fr/les-spectacles/woke>

- Domínguez, Nora. (1996). El desorden materno. Sobre El Dock de Matilde Sánchez. *Inti: Revista de literatura hispánica*, 1(43), 243–268. <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss43/22>
- Domínguez, Nora. (2004). Eva Perón y Hebe de Bonafini, o la invención del nacimiento. In Ana Amado et Nora Dominguez (Compilatrices), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones* (pp. 151–181). Paidós.
- Giorgi, Gabriel. (vendredi 24 avril 2015). Especies especiales. *Soy, Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-3950-2015-04-24.html>
- Halberstam Jack. (2011). *The Queer Art of Failure*. Duke University Press.
- Haraway, Donna. (2019). *Manifeste des espèces compagnes*. CLIMATS.
- Kaplan, Betina. (2007). *Género y violencia en la narrativa del Cono Sur (1954–2003)*. Tamesis Books.
- Love, Heather. (2015). Fracaso Camp. In Cecilia Macón et Mariela Nahir Solana (Éds.), *Pretérito indefinido: afectos y emociones en las aproximaciones al pasado* (pp. 187–203). Título.
- Moreno, María. (29 septembre 16). Cuerpo argentino. Una cartografía de la literatura. *Anfibia*. <https://www.revistaanfibia.com/cuerpo-argentino/>
- Segarra, Marta. (2020). Chapitre 12. Nouvelles formes de parenté et de communauté dans *Vernon Subutex* de Virginie Despentes. In Kate Averis, Eglé Kačkutė, and Catherine Mao (Éds.), *Transgression(s) in Twenty-First-Century Women's Writing in French* (pp. 201–216). Brill. [https://doi.org/10.1163/9789004442719\\_014](https://doi.org/10.1163/9789004442719_014)
- Segato, Rita Laura. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia: contrato y status en la etiología de la violencia* [Conférence]. Curso de Verano sobre Violencia de Género, Université Complutense de Madrid, España. [http://ovsyg.ujed.mx/docs/biblioteca-virtual/Las\\_estructuras\\_elementales\\_de\\_la\\_violencia.pdf](http://ovsyg.ujed.mx/docs/biblioteca-virtual/Las_estructuras_elementales_de_la_violencia.pdf)
- Sbarra, José. (1979). *Aleana*. Imprima Editores.
- Solana, Mariela. (2016). Reflexiones sobre el giro afectivo en historia queer. *Revista Mora*, (22), 135–150. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/mora/article/view/3940>
- Soto, Facundo R. (16 juin 2017). La rata cruel. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/44363-la-rata-cruel>
- Stephens, Elizabeth. & Sprinkle, Annie. (2020). Ecosex Manifestos. *Annie Sprinkle & Beth Stephens. The collaboration*. <https://sprinklestephens.ucsc.edu/manifestos/>
- Verstraeten, Alice. (2009). À la charnière de l'intime et du social: quand des familles de « disparus » réélaborent leur rapport au corps et au langage. *Journal des anthropologues*, (116-117), 139–148. <https://doi.org/10.4000/jda.3476>
- Weltman-Aron, Brigitte. (2018). L'écrire femme selon Virginie Despentes. *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 9(2). <https://doi.org/10.7202/1046985ar>

**Agustina Mattaini.** Diplômée en Lettres à l'Université de Buenos Aires (Argentine), en Traduction et en Études de genre à l'Université Paris VIII (France), elle est enseignante à l'Université de Lille (France), où elle prépare actuellement sa thèse doctorale. Ses recherches portent sur la représentation des affects et des normes sexuelles et de genre dans la littérature argentine contemporaine. Ses publications concernent plus particulièrement l'œuvre de José Sbarra.