

ENTRE LE SECRET ET LE SPECTACLE : IDENTITÉ HOMOÉROTIQUE CHEZ EDGARDO COZARINSKY ET SYLVIA MOLLOY

Maya GONZALEZ ROUX

UNIVERSITE PARIS 8, LABORATOIRES D'ETUDES ROMANES, FRANCE

Prenons pour point de départ l'ambiance sombre dégagée par *En breve cárcel*, le premier roman de Sylvia Molloy. Une petite pièce mal éclairée, une fenêtre qui tente de suppléer les défaillances de l'espace, un téléphone peu utilisé à côté de l'annuaire gribouillé, voilà l'image du roman. Enfermée dans cet appartement étroit, entourée de livres et assise sur son bureau, la protagoniste écrit une histoire pour se venger. C'est le lieu où elle se sent protégée par les nombreux livres, son refuge pour l'écriture. Insistons sur l'importance de l'enfermement — *En breve cárcel* pourrait être décrit notamment comme un périple de l'enfermement, qui commence par l'arrivée du personnage principal dans un appartement d'une ville inconnue et qui s'achève dans l'aéroport de la même ville, où elle s'apprête à partir — car c'est dans l'isolement d'une chambre et dans une ville anonyme — le nom n'en sera donné qu'à la fin du roman — que l'écriture voit le jour. Dès lors, l'espace et la sexualité sont liés : en effet, dans cette narration ce qui est culturellement « indicible », l'expérience lesbienne, est symboliquement placé dans un lieu clos et isolé.

« Culturellement indicible » parce que, rappelons-le, en raison de la dictature argentine le roman fut publié d'abord en Espagne. Seulement après, il arrive en Argentine où il est lu avec gêne l'élément « embarrassant » résidait dans l'expérience de l'homosexualité, passée sous silence par les lectures argentines — insistons, dans le roman le lesbianisme est tacite et naturalisé, ce qui constituait une nouveauté dans la littérature argentine (MOLLOY, 1998 : 29-30). Elena Castro résume la nouveauté et la transgression du roman, axé sur l'exploration de « l'écriture de soi » du personnage principal, en ce que le sujet qui se construit est une femme, lesbienne et écrivain : triple subversion du monde masculin qui s'était approprié de la création littéraire (CASTRO, 2000 : 12). Autant rajouter à ce triplet, qu'elle est une Argentine — de là s'expliquerait aussi la difficulté des lectures critiques argentines pour classer le roman. Il faut cependant insister sur le fait que le roman paraît pendant la période de la dictature. Ces deux aspects ne pouvant pas être écartés il s'avère nécessaire de tenir compte tant de la rupture du roman, pour ce qui concerne la littérature homosexuelle, que de sa signification par rapport à l'arrière-plan politique¹. En effet, de manière exhaustive le roman s'interroge sur une question nodale : comment écrire et parler depuis la différence en termes de sexualité² ?

¹ À cet égard, Sandra Lorenzano signale : « *En breve cárcel*, es un complejo ejercicio escriturario sobre el cuerpo y la memoria como espacios de significación simbólica y territorios en disputa de poderes sexuales, familiares, sociales. Por supuesto, pensar que estos espacios y estas disputas tienen que inscribirse *necesariamente* en el contexto de la dictadura es limitar su propuesta, pero desconocer este contexto lleva a que pierda parte de sus sentidos » (LORENZANO, 2000 : 175. Les italiques lui appartiennent).

² Rappelons la fonction pratique exercée par « le sexe » tel que l'a soulignée Michel Foucault : « C'est par le sexe en effet, point imaginaire fixé par le dispositif de sexualité, que chacun doit passer pour avoir accès à sa propre intelligibilité (puisque'il est à la fois l'élément caché et le principe producteur de sens), à la totalité de son corps (puisque'il en est une partie réelle et menacée et qu'il en constitue symboliquement le tout), à son identité (puisque'il joint à la force d'une pulsion la singularité d'une histoire) » (FOUCAULT, 1976 : 205-206). Néanmoins signalons que Foucault ne tient pas compte de la sexualité avec une forme masculine et une forme féminine mais qu'elle est comprise comme étant une pour tous. Cela a son importance car il s'agit à présent de

Ici nous souhaitons signaler un point de repère avec lequel le roman de Molloy pourrait, semble-t-il, être mis en rapport. Nous pensons à *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, livre qui instaure le conflit, largement connu, dans le système littéraire argentin à partir de l'interrogation sur la représentation : « comment peut-on raconter les faits réels ? », remémorait le personnage de Marcelo Maggi (PIGLIA, 1980 : 20). Notre traduction). Visant la question de la représentation face aux difficultés qu'il fallait surmonter pour écrire la vérité, la narration de faits réels devenait assurément problématique (KOHAN, 2000 : 246). C'est le rapprochement de deux interrogations formulées à la même époque que nous prétendons suggérer : tandis que Piglia se demande comment écrire l'histoire, Molloy pose la question de la représentation de l'homosexualité féminine au centre de son roman. Tel est certainement le sens à accorder à la lecture du roman en tant que fiction de l'exil.³ L'opération consisterait alors à adapter la question installée dans la littérature argentine en lui attribuant une nouvelle signification : autrement dit, comment peut-on écrire sa propre différence, en termes de sexualité ?

À la différence de *En breve cárcel, Vudú urbano* (1985), première fiction littéraire d'Edgardo Cozarinsky, fut saluée avec enthousiasme par les critiques argentines. Elle fut préfacée par Susan Sontag et Guillermo Cabrera Infante dans deux textes respectivement intitulés « *La cosmópolis del exiliado* » et « Notes inégales ». Selon Sontag, *Vudú urbano* appartiendrait à plusieurs « méta-genres » de la littérature moderne — la description sceptique de la vie urbaine moderne, un traité sur l'exil constitué par les déambulations urbaines, la carte postale comme une forme littéraire d'expression de la consommation rapide (SONTAG, 1985 : 9-12). Les déambulations urbaines sont le noyau de la seconde partie du livre, intitulée « *El álbum de tarjetas postales del viaje* » où Cozarinsky, à l'image lui du touriste fait circuler une collection de cartes postales dépouillées de leur origine et déploie *Vudú urbano* dans un espace cosmopolite. Ce « touriste culturel » circule, entrelace, combine les villes des treize cartes postales qui par la suite éclipsent l'œuvre littéraire et cinématographique de Cozarinsky : Paris, Buenos Aires, Tanger, Beyrouth, Berlin, Stockholm, Londres, Lisbonne, Vienne, Odessa, ne sont que quelques unes des villes qui fondent l'espace de ses récits.

Malgré cette dispersion urbaine, le fil de sa création artistique montrera la croissance progressive de Buenos Aires : depuis *Vudú urbano* jusqu'aux œuvres les plus récentes, par exemple *Maniobras nocturnas*, *Lejos de donde*, *La tercera mañana* et *Dinero para fantasmas*, les histoires gravitent autour de Buenos Aires, ville qui gagne notamment en importance. La phrase finale de « *One for the Road* », dernière carte postale de *Vudú urbano*, semble aller de pair avec cette idée :

Me parece natural que los puertos den la espalda a los países a cuyo servicio se supone que están. Las mercaderías importadas llegan impregnadas de una magia cuya trivialidad disimula su fuerza : la de idiomas extranjeros y costumbres lejanas. [...]. Fórmulas mágicas: Lloyd Triestino, Banque d'Indochine et de Suez, Banque de Madagascar et des Comorès, Banque de Shangai et de Hong-Kong, Banque de l'Orient Arabe et d'Outre Mer, Banque Ottomane. Durante años reprimí un gusto culpable por esta perversa literatura del

souligner, comme nous le verrons, la sexualité comme construction et représentation, tel que l'explique Teresa de Lauretis qui, tout en reconnaissant l'influence de la pensée de Foucault, explicite le besoin de dépasser son approche critique dans la mesure où la sexualité n'y est pas genrée, pour laisser place à la notion de genre qui dépasse la notion de « différence sexuelle ». C'est pourquoi la question du genre doit être située non dans la sphère privée — comme la sexualité — mais dans la sphère publique et sociale (Cf. DE LAURETIS, 2007 : 37-94).

³ Certaines critiques littéraires persistent à lire *En breve cárcel* comme un roman de l'exil au même titre qu'une grande partie de la littérature argentine des années 1970. Cf. DE DIEGO, 2003 : 153-198.

comercio. Más tarde llegué a aceptarla como una digresión inocente del canon marxista. Hoy tengo ganas de escribir sobre Buenos Aires (COZARINSKY, 1985: 160-161).

Sans aucun doute, le film *Ronda nocturna* (2005) éclaire l'attraction qu'exerce Buenos Aires sur Cozarinsky, ville que le cinéaste enquête et dévoile à un moment précis : c'est la vie nocturne qui lui intéresse, moment où il trouve le matériau pour sa littérature et son cinéma. Le nocturne est l'opportunité pour flâner dans les rues de Buenos Aires, c'est ce qui incite les rencontres fortuites et les histoires d'intrigue policière.

Exclusivement centré sur les flâneries nocturnes de Víctor, un « taxi-boy » qui parcourt les rues de Buenos Aires, dans *Ronda nocturna* la sexualité est un sujet nodal dans la mesure où elle propulse précisément les aventures du personnage principal. L'univers nocturne de la ville, moment qui fascine et intrigue Cozarinsky, se déploie comme un spectacle où diverses identités sexuelles se singularisent. De quelle manière l'espace joue-t-il un rôle essentiel dans cette singularisation ? Autrement dit : comment, au cours de leur cheminement, Molloy et Cozarinsky ont-ils travaillé leur différence en termes de sexualité jusqu'à atteindre leur configuration à travers ces espaces, dissemblables au premier abord (l'enfermement de la chambre dans *En breve cárcel* et l'évasion des rues dans *Ronda nocturna*) mais similaires dans la mesure où ils sont noués par l'ambiance du secret ?

C'est l'étude de Didier Eribon, *Réflexions sur la question gay*, qui éclaire la problématique identitaire. La difficulté pour le gay, rappelle-t-il, est celle de comment s'identifier à une identité qui est nécessairement plurielle et multiple, autrement dit, à une « identité sans essence » :

En effet, il n'y a pas de " moi " à " être ", qui préexisterait à ce que l'on fait advenir à l'existence [comme c'est le cas pour l'hétérosexuel]. L'identité gay, dès lors qu'elle est choisie et non plus subie, n'est jamais donnée. Mais pour se construire, elle se réfère nécessairement à des modèles déjà établis, déjà visibles (dans leur multiplicité), et l'on peut dire, par conséquent, qu'il s'agit de " se faire gay " non seulement au sens de se créer comme tel, mais aussi de le faire en s'inspirant d'exemples déjà disponibles dans la société et dans l'histoire (ERIBON, 1999 : 162. Les italiques nous appartiennent)⁴.

Multiplicité et devenir semblent être, en somme, les traits distinctifs de cette identité ce qui explique alors qu'elle s'invente dans et par les « personnages sociaux », poursuit l'auteur, par « les " rôles " que l'on " joue " et qu'on porte à l'existence dans un horizon de

⁴ Bien que son étude aborde la constitution de la subjectivité gay et que, en ce sens, les analyses évoquant les différentes instances de la socialisation ainsi que les rapports à la sexualité et à la construction des « genres » nécessite des approches différentes pour les hommes et pour les femmes, Eribon ajoute que quelques analyses peuvent valoir aussi bien pour les premiers que pour les secondes. De là que, tenant compte du fait que notre attention est portée par la question identitaire dans l'homosexualité, soit féminine soit masculine, c'est-à-dire que notre réflexion est avant tout identitaire, lors qu'il est question d'homosexualité nous comprenons par là l'homosexualité féminine et celle masculine, sans que cela suppose nier les différences entre la question gay et la lesbienne ou encore éluder les différents contextes gays et lesbiens. A cet égard, en mettant l'accent sur la question théorique, Eve Kosofsky Sedgwick notait qu'une analyse sur la définition de l'homosexualité centrée sur les hommes pouvait aussi être pertinente pour la théorie lesbienne et, pour poursuivre cette comparaison, affirmait que : « la " théorie gaie " que j'ai comparée à la théorie féministe ne désigne pas exclusivement la théorie des hommes gays : [...], elle inclut la théorie lesbienne dans la mesure où (a) celle-ci n'est pas simplement coextensive à la théorie féministe [...] et où (b) elle ne dénie pas *a priori* l'intégralité de la continuité théorique entre l'homosexualité masculine et le lesbianisme » (KOSOFSKY SEDGWICK, 2008 : 59). C'est d'ailleurs ce que plus tard affirmera Teresa de Lauretis à l'égard du terme « Queer Theory » qui devait permettre d'éviter les « subtiles distinctions » entre les termes lesbien et gay, non pour empêcher la distinction à l'un ou l'autre mais plutôt pour les transgresser et les rendre problématiques (DE LAURETIS, 2007 : 100).

recréation collective de la subjectivité homosexuelle » (ERIBON, 1999 : 162). Cependant, peu importe les « rôles » que la société attribue aux gays, ces « identités » sont toujours « instables » par rapport au monde et à sa stigmatisation, ce qui oblige le gay à se choisir lui-même perpétuellement.

La création perpétuelle de soi-même est aussi marquée par les fluctuations de l'« ouverture » vers l'extérieur, fluctuations qui peuvent être considérées comme l'un des aspects les plus frappants du « niveau de conscience de soi des homosexuelles [...] et de leur capacité d'affirmer leurs identités et leurs mode de vie » (ERIBON, 1999 : 39). C'est justement à travers ces fluctuations que l'auteur voit, surtout dans le monde gay des premières décennies du siècle dernier, un « jeu permanent entre le secret et la visibilité, le silence et la publicité » (ERIBON, 1999 : 40). Il est intéressant de noter, en ce qui concerne Cozarinsky et Molloy, que leur cheminement peut être lu comme l'histoire de ces fluctuations entre secret et ouverture.

Rappelons que tous deux, jeunes étudiants, ont collaboré à la revue *Sur*, dirigée par Victoria Ocampo, vers la fin des années 1950 et les années 1960 (Cozarinsky a commencé en 1959 et sa dernière collaboration est parue en 1968 ; pour Molloy, ses débuts datent de 1963 s'achevant six ans plus tard mais elle fera une dernière collaboration en 1982). Il est nécessaire de noter qu'aucun des deux ne récupère la figure de Victoria Ocampo comme une influence sur leur parcours littéraire mais celles de José Bianco et Enrique Pezzoni⁵. Figure très appréciée des jeunes arrivant à la revue, Bianco représente un esprit plus moderne, un élan propre de la nouvelle génération à laquelle Cozarinsky et Molloy ont appartenu. De surcroît, son arrivée ainsi que son départ, expression de sa relation conflictuelle avec Victoria Ocampo, symbolisent une nouvelle époque pour la publication. N'oublions pas pour autant le « Bianco classique » pour qui la littérature demeurerait un sujet pour l'écrivain et la critique littéraire pour le critique. Cela mérite d'autant plus d'attention que ni Cozarinsky ni Molloy ne s'attardent au côté classique de Bianco : pour sa part, Cozarinsky construit une image pour valider le croisement esthétique entre la littérature et le cinéma lequel prendra peu à peu son propre essor ; quant à Molloy, ses souvenirs de Bianco campent une « esthétique paraphernale » que nous percevons aussi chez elle⁶.

En ce qui concerne Pezzoni, il exerça une influence sur la jeune génération en abordant les « théories à la mode », selon les termes de Cozarinsky (COZARINSKY, 2010 : 117) sans pour autant déroger au texte littéraire. Le texte de Molloy rappelle une belle anecdote où l'on peut imaginer l'histrionisme rayonnant de Pezzoni et, du même pas, il offre les coulisses de la vie de *Sur*. Laissons parler le souvenir de Molloy :

En un departamento de la calle Tucumán que fue, por corto tiempo, local de *Sur*, aprovechando la generosidad de su jefa de redacción María Luisa Bastos y la ausencia de su directora que me inspiraba terror, revisaba yo unos números atrasados de la revista cuando entró (irrumpió sería el término adecuado) Enrique Pezzoni. Hablé con Bastos, me saludó con amable indiferencia, y pasó al baño. Emergió traspasado por la muy privada colonia de la ausente Victoria Ocampo : divertido ante la previsible amonestación de Bastos y encantado con su travesura, me guiñó el ojo y desapareció dejando una estela de « Heno recién cortado » de Floris y un chisporroteo de irreverencias (MOLLOY, 1990 : 571).

⁵ Cf. COZARINSKY, 2006 : 229-231 ; 2010 : 117-119 et MOLLOY, 2006 : 21-28 ; 1990 : 571-573.

⁶ Bianco appelait l' « œuvre paraphernale de l'écrivain » à l'écriture restée sur les rives de l'œuvre principale constituant une image nettement plus expressive de l'écrivain que celle offerte par l'œuvre. Écriture fragmentée, pour Molloy toute l'œuvre de Bianco (sa fiction, ses traductions et sa formidable causerie) est, en réalité, fait de paraphernale (MOLLOY, 2006 : 22).

Audacieuse, l'attitude de Pezzoni vis-à-vis des affaires personnelles — « très privées » — de Victoria, difficilement imaginable auparavant, laisse affleurer une présence, celle d'Ocampo, qui commence doucement à s'éclipser et à être assiégée par les membres plus jeunes embarqués sur la voie des nouveaux courants critiques.

Si l'on tient compte du moment où Cozarinsky et Molloy arrivent à *Sur*, du nombre des collaborations qu'ils ont réalisées et des liens tissés avec ses membres il s'ensuit que tous deux ont occupé une place un peu marginale par rapport à la « culture *Sur* ». En ce sens, leur passage s'avère être plutôt une escale nécessaire pour la suite : le départ vers l'Europe pour Cozarinsky, le cours du voyage antérieurement amorcé pour Molloy et qui la conduira finalement aux Etats-Unis⁷.

Encore est-il bon d'observer, avant de continuer à les suivre après leur départ vers l'étranger, la présence d'écrivains et de critiques littéraires *queer* chez *Sur*, comme par exemple José Bianco, Alejandra Pizarnik, Severo Sarduy, Silvina Ocampo, Enrique Pezzoni, Virgilio Piñera et Sylvia Molloy même. Il s'agirait, d'après Gabriel Giorgi et Mariano López Seoane d'une « démographie de la dissidence sexuelle » intégrée aussi par des écrivains étrangers, traduits et publiés par *Sur*, tels que André Gide, Virginia Woolf et Jean Genet⁸. De ce fait, la dissidence sexuelle est permise seulement si elle s'accorde aux règles de *Sur*, notamment à sa « politique du silence ». Ainsi, les auteurs l'affirment-ils :

Esas reglas tienen como principio rector una noción de decoro que revelan a *Sur* como órgano de su clase. El decoro implica un régimen de visibilidad para la disidencia sexual que en parte puede entenderse desde la perimida imagen del closet. La disidencia es permitida, admitida, incluso invitada y encumbrada, *siempre y cuando sepa no nombrarse*, reprimirse, decir a medias, retacear (Giorgi et López Seoane, 2010 : sans pagination. Les mots en italiques nous appartiennent).⁹

La question du nom — comment nommer cette différence ? — est alors au cœur de notre démarche. Dans le cas particulier de Molloy, donner un nom à cette différence est lié au départ de l'Argentine, tel qu'elle le témoigne :

Cuando alguien es homosexual muy pronto intuye que es diferente y va trabajando esa diferencia como puede. A veces es un descubrimiento lento y hay quienes, al principio, no pueden ponerle nombre. En mi caso, no sucedió en mi infancia sino mucho más tarde, al final de mi adolescencia. Sin duda el viaje a Francia para estudiar Letras, cuando tenía veinte años, tuvo mucho que ver porque los viajes, en general, precipitan descubrimientos, revelaciones. Y así como ese viaje precipitó en mí la certeza de que quería escribir, también coincidió con mi iniciación sexual y la aceptación de mi diferencia (LENNARD, 2009 : sans pagination).

⁷ C'est à son retour en Argentine, en 1962, que Sylvia Molloy s'approche au groupe *Sur*. En effet, après un séjour d'études de quatre ans à Paris, où elle fit la connaissance d'Alejandra Pizarnik et d'Olga Orozco, elle dut rédiger un travail sur Ricardo Güiraldes et Valéry Larbaud, devant pour ce faire consulter Victoria Ocampo.

⁸ La présence de cette dissidence sexuelle serait l'impératif pour faire une révision sur la vie de la revue pendant les années 1960, période où la plupart des critiques coïncident dans leur opinion sur le déclin de *Sur*. De plus, toujours selon Giorgi et López Seoane, il est certain que cette dissidence serait proche, et de ce fait elle annoncerait, les luttes identitaires de la décennie postérieure (GIORGI et LOPEZ SEOANE, 2010 : sans pagination).

⁹ Dans ce même ordre d'idées, Leopoldo Brizuela témoignait de ses lectures de jeunesse et éclairait que : « Algo me atraía particularmente: la cantidad de textos de *Sur*, revista y editorial, que tocaban el tema de la homosexualidad ; esa cantidad era quizás, en proporción al resto de la materia de la revista, menor, pero muy notable, única en los medios gráficos argentinos de la época y por supuesto del pasado argentino. [...] A medida que me fui acercando a la vida literaria porteña, fui descubriendo qué cantidad de autores *gays* y *lesbianas* habían colaborado en *Sur*, sugiriéndome la existencia de un discreto pero fuerte foco de resistencia que, creo, todavía no ha sido suficientemente reconocido » (BRIZUELA, 2006 : 170-171).

La citation met en lumière l'entrecroisement chez elle entre le voyage, le début de son écriture et l'acceptation de sa différence. Certes l'élan initial du voyage est aussi décelable chez Cozarinsky, mais il se trouve que les paroles précédentes vont également permettre d'éclairer le rapport différent à l'homosexualité d'Edgardo Cozarinsky et Sylvia Molloy. Néanmoins, tous les deux peuvent être rapprochés à partir du voyage, l'un des éléments essentiels à la constitution de l'identité homosexuelle.

Quant à elle, trois voyages, tous vers la France, sont décisifs : le premier, qui dura quatre ans, eut lieu en 1958 et, tel qu'elle-même le remarque dans la citation antérieure, il lui a permis de se découvrir et de découvrir ses propres aspirations¹⁰. Ensemble, ces découvertes renseignent donc sur un rapprochement essentiel : celui de la littérature avec la sexualité auparavant dissociées. Les deux autres voyages revêtent une importance certaine dans la mesure où l'un détermine l'installation définitive de Molloy à l'étranger, aux Etats-Unis, et propulse, de même que le voyage suivant, son écriture et critique et fictionnelle (en 1967 son deuxième voyage a pour but d'achever sa thèse de doctorat à la Sorbonne ; en 1973 elle retourne en France et c'est le moment où elle décide de rassembler ses divers écrits éparpillés afin de leur donner une forme qui aboutira à son premier roman). En somme, les trois voyages conforment le périple allant de la recherche et de l'acceptation de soi à l'arrivée à la fiction.

Quant à Edgardo Cozarinsky, son voyage vers l'Europe — il passa d'abord quelques mois en Allemagne et arriva ensuite en France — a lieu en 1974. Certes son départ obéit notamment à des raisons politiques et économiques, néanmoins les raisons personnelles ne furent pas sans importance. Il évoque, lors d'un témoignage donné quelques années après son arrivée à Paris, sa propre situation vécue comme une « censure » ou « autocensure » créée à son encontre¹¹. Mais un peu plus loin, dans le même témoignage, il s'étend sur les raisons personnelles et il précise : « Un malaise interne, d'ordre tout à fait personnel [a aussi joué dans ma décision de quitter le pays]. J'avais en effet depuis assez longtemps le sentiment de mener une vie rangée, sans risques, tout à fait dépourvue d'intérêt, en somme. Fils de petits bourgeois, j'avais suivi une voie tranquille et confortable, sans révolte » (ALPER, BLOCH-MORHANGE, 1980 : 95). C'est alors qu'apparaissent le besoin de changer et de prendre des risques :

Et tout d'un coup, vers vingt-six, vingt-sept ans, j'ai pris la décision de me lancer dans des activités que je n'avais jamais osé aborder. [...]. J'ai commencé par devenir journaliste, simplement parce que même en tant que critique littéraire et cinématographique, ça me mettait en contact avec une réalité assez brutale. Je veux dire que je n'avais écrit jusque-là que pour des revues littéraires vis-à-vis desquelles j'avais une liberté d'expression complète. Il n'était pas question de couper un tiers du texte au dernier moment pour caser une publicité ! C'était tout à fait contraire à mon idée de l'écriture, mais en même temps cela représentait pour moi un défi qu'il me plaisait de relever (Ibid. : 95)

Changements, risques et défi sont ainsi à l'origine de son départ et de son choix pour Paris, où il a découvert une autre manière de faire du cinéma, une liberté et une souplesse qui permettaient, poursuit-il, de retrouver toutes sortes de nuances entre l'écart total de l'industrie

¹⁰ « Me fui a Francia a los veinte años. [...] Tenía una vida interior literaria bastante intensa pero despegada de la realidad. Todo lo que fuera sexual estaba completamente reprimido. [...] Volver a Buenos Aires significaba retomar con esa adolescencia [que fue muy desgraciada y muy caótica] y rescatar el tiempo perdido viviendo todo muy intensamente : lo literario, lo personal, lo sexual » (GARCIA PINTO, 1988 : 129-131).

¹¹ « Si je disais ce que je pensais, je faisais le jeu du gouvernement, des réactionnaires avec qui je ne me sentais pas du tout solidaire. Je souhaitais exprimer, dans mon travail, tout ce qui se passait dans le pays — les coups militaires, les refus continus de tenter l'expérience d'une issue démocratique, mais n'étant ni un homme politique ni un militant, je ne trouvais pas de mode d'expression adéquat » (ALPER, BLOCH-MORHANGE, 1980 : 90).

et le produit industriel. De plus, à propos de la ville de Paris il soutient que « c'est une croisée de chemins. Et ça aussi, c'est primordial. Que Paris soit “ un melting-pot ”, c'est évident. » (*Ibid.* : 101). Cette liberté artistique retrouvée peut notamment être expliquée à la fois comme la possibilité du camouflage et de la dissimulation de soi conjuguée avec l'émigration vers le « melting-pot » que la ville de Paris représentait à ses yeux.

Il est certain que chez tous deux la ville, la même d'ailleurs joue un rôle incontestable : c'est à Paris que Molloy commence à écrire sa première fiction, *En breve cárcel*, c'est là aussi que Cozarinsky recouvre une liberté artistique qui lui était refusée en Argentine — cela en raison de la censure qui tomba sur son film *Puntos suspensivos* (1971). Cette certitude à l'égard du rôle joué par la ville, Paris, coïncide avec les propos de Didier Eribon qui explique que la fuite vers la ville ou vers des « lieux plus cléments » — ou encore la « dissimulation de soi-même » — constitue l'un des principes structurants des subjectivités gays et lesbiennes. C'est pourquoi, dès la fin du xix^e siècle, il s'est développé dans « l'imaginaire collectif homosexuelle », une mythologie de la ville et des capitales : Paris, Londres, Berlin, New York, San Francisco, parmi autres, « ont été les symboles merveilleux d'une certaine liberté » (ERIBON, 1999 : 35-36). La migration vers la ville — vers la grande ville, toujours refuge des homosexuels- a entraîné la création d'une mythologie autour d'elle qui a longtemps coexisté avec la mythologie de l'exil et du voyage. Cela se rapporte à la « fantasmagorie de l'ailleurs » chez les homosexuels, un « ailleurs » qui offrirait la possibilité de réaliser ce qui est impensable dans son propre pays, tel qu'en témoigne Cozarinsky dont la voix laisse parler ce malaise (*Ibid.* : 36).¹² Ainsi le départ vers l'exil devient-il pour l'homosexuel une contrainte nécessaire afin de retrouver les conditions fécondes à la reconstruction de soi. Si « trouver un ailleurs » est lié au malaise vécu, il est à la fois l'expression de la manière d'y échapper : « [Choisir l'exil], l'écart géographique, la recherche de lieux différents, l'inscription dans d'autres espaces est la condition d'une reconstruction de soi » (*Ibid.* : 357). Ce qui est curieux dans le cas de Cozarinsky c'est qu'il aborde la question homosexuelle et *queer* à son retour de son « exil » — ce terme dépouillé de sa connotation politique. Il semblerait que, seulement après avoir retrouvé ces « lieux différents » dont parle Eribon, le cinéaste ait désiré — ou bien, ait pu — laisser place à ces questions.

L'intrigue de *Ronda nocturna* se déroule dans la nuit du 1^{er} au 2 novembre –date correspondant à la fête des morts, fait qui a son importance au cours de l'histoire. Mais tout démarre à partir de la tombé du jour, lorsque Víctor se lance à l'improvise dans les quartiers de Buenos Aires pour commencer sa tournée. Les premières images montrent les gens qui se précipitent vers l'entrée du métro ou bien qui attendent le bus, sous un ciel chaque fois plus sombre. D'autres personnes, marchant sur les bords des trottoirs, fouillent les poubelles et prennent les cartons et emballages. Ce sont les « cartoneros ». Parmi ces personnages, la caméra s'arrête sur un jeune qui semble flâner avec insouciance. Son apparence naïve ne l'empêche pas de savoir que plusieurs regards lui sont destinés : Víctor marche avec un pas séduisant, il entrecroise des regards avec des hommes et des mots avec un groupe d'amis. Arrivé dans une autre rue, on voit d'autres jeunes souriants, qui regardent les voitures passer — elles ne s'arrêtent pas, elles ne font que ralentir. La séduction commence entre ces jeunes, parmi eux Víctor, et les conducteurs : en premier plan les regards, sourires, gestes, poses pour attirer l'attention du futur client. Une voiture s'arrête et Víctor monte décidé, mais surtout

¹² Néanmoins, si la ville est le lieu de la « culture homosexuelle » elle est aussi celui de la surveillance sociale de celle-ci. La ville, explique Eribon, aura aussi été le lieu associé à la maladie du sida et, avant même son apparition, « elle a toujours été considérée par le discours conservateur comme le lieu de perdition par excellence, le chaudron de la liberté sexuelle et par conséquent de la corruption des corps et des âmes » (ERIBON, 1999 : 67-69).

soumis : c'est le commissaire, un client régulier auquel le jeune ne peut pas échapper et qui le « protège ». C'est la première rencontre de la nuit et d'autres suivront : ainsi, avec Carlitos, un autre « taxi-boy », il passera quelques heures dans le sauna-gymnase « New Spartacus » situé tout en haut d'une tour dans le quartier d'affaires de Buenos Aires « Catalinas ». Ensuite, un taxi — au cours de ce voyage un travelling permet de découvrir l'animation nocturne — le conduira vers une autre réunion d'hommes d'affaires qui se déroule dans une suite d'un luxueux hôtel. On y voit plusieurs jeunes entourant un ambassadeur et un collègue, leur conversation restant indifférente aux autres.

Tard dans la nuit la chasse continue. Víctor est revenu dans son parage et croise maintenant Mario, un ancien ami qui conduit un taxi. Ensemble, Víctor et Mario vont parcourir une zone de la ville — « la zona roja » — et s'amuser en regardant et en faisant la drague aux travestis. Parmi les longues perruques blondes, des hautes bottes en couleurs, des corps exubérants et des bustes débordants ils rencontrent un travesti très discret et presque déplacé. Habillé en strict tailleur, il ressemble plutôt à une petite grand-mère avec des cheveux blancs, frisés, des talons bas assortis avec un petit sac porté coquettement. Ils échangent quelques mots :

(Mario) : Es igual a mi vieja, éste...

(Víctor) : Buenas noches... ¿ De qué te disfrazaste, mamá ?

(Travesti) : Por 30 dólares de podés cular a la Thatcher, mocososo de mierda.

(Víctor) : ¡ Ni en pedo !

(Mario) : ¡ Chau Margarita ! ¡ Otro boludo que todavía no digirió la guerra de las Malvinas !

Víctor passera encore quelques heures avec Mario dans une chambre de motel que celui-ci quittera mystérieusement — après un sommeil cauchemardesque où Mario essaye de le tuer en l'étouffant avec un coussin, Víctor se réveille et se retrouve tout seul. Voilà donc quelques personnages, faisant partie de cette « forêt nocturne », qui se croisent sur le parcours du jeune et éclairent un monde autrement perçu comme masqué. À ce point, il s'avère important de souligner un trait du film, le mélange entre la fiction et le documentaire.¹³

Comme il a été dit, *Ronda nocturna* commence à la tombée du jour et l'intrigue se déroule dans la nuit de 1^{er} au 2 novembre, « *Día de los muertos* ». Lors de la flânerie de Víctor la présence de la mort est constante : ainsi une voiture apparaît tout d'un coup quand il traverse une rue et essaye de l'écraser ; depuis la fenêtre du taxi il observe un couple d'amoureux qui s'embrasse dans la rue et, quand le feu devient vert, la fille s'écarte rapidement du jeune et le pousse vers la rue où un camion traverse ; ou bien la scène du motel avec Mario qui reste sans aucune explication. Mais encore, une des dernières scènes avec l'apparition de Cécilia, une ancienne connaissance de Víctor, révèle cette ambiance fantasmagorique du film : en effet, Cécilia lui explique qu'elle est venue à Buenos Aires (elle

¹³ À vrai dire, c'est un trait consubstantiel au cinéma et à la littérature de Cozarinsky. En effet, régulièrement il fictionnalise les documents d'époque (d'où la critique envers l'Histoire comme le discours pouvant restituer la vérité) et, dans ce même élan la fiction est suggérée comme un récit qui propose une des vérités possibles. Par exemple, dans ses films reprenant des faits historiques (d'ailleurs, ils sont plutôt présentés comme des « films-documentaires », dénomination emphatisant avant tout l'ambiguïté de leur statut), il ne s'agit pas de montrer la « vraie histoire », ce dont Cozarinsky se méfie, mais de mettre en conversation les différentes voix que ensemble problématisent la soi-disant « vérité objective » de l'Histoire. Le film-documentaire *La guerre d'un seul homme* (1981) est un exemple de ce travail.

habitait, comme lui, dans un petit village de province) pour le chercher... En réalité, elle est revenue pour l'emmener avec elle vers la mort qu'elle même a retrouvée après avoir avorté un enfant de lui. Afin de recréer cette ambiance fantasmagique, qui envahit progressivement le film, Cozarinsky joue avec la lumière et les couleurs : si au début l'intensité des couleurs est normale, à l'instar de celle qu'on peut trouver à l'intérieur d'un cabaret nocturne quelconque, petit à petit elles seront moins vives ou perdront leur intensité. Cette alternance entre vivacité et pâleur des couleurs semblerait aller de paire avec l'avancement de la fiction sur le documentaire. Tenant compte de cette fictionnalisation, comment pourrions-nous lire la question *queer* dans *Ronda nocturna* ?

L'atmosphère réaliste et sensiblement décadente dégagée par le film semble pourtant vouloir être brisée par ce passage au 2 novembre qui fera basculer le film vers le fantastique. Cependant, bien que la sexualité soit fort présente tout au long des flâneries de Víctor — signalons, par exemple, que la scène de travestis se montre plus proche du genre documentaire que de la fiction —, l'intérêt de Cozarinsky semble voué à montrer les méandres de la ville nocturne, la respiration de cet autre monde toujours latent. De là l'impression dégagée par *Ronda nocturna*, proche d'un road-movie où le vrai protagoniste est la ville de Buenos Aires dont Cozarinsky, un passionné des métropoles, témoigne avec un fervent plaisir. Dans le livre dédié à la réalisation du film, il reconnaît que :

Un sentimiento precedió a la primera escritura del guión de *Ronda nocturna* : mi amor por la noche de Buenos Aires, [...] la de la calle, [...], cierta posibilidad de imprevisto que llamaría novelesca, si el término no la cargase de literatura. *Les Mystères de Paris* palidecen al lado de los de mi ciudad, de su noche que es *como un negativo del día, con personajes, conductas y ritmos diferentes*, [...] con una vitalidad animal que no conozco en otra parte. Pero no me miento, hoy soy un flâneur en la ciudad donde nací (COZARINSKY, 2005 : 63. Les italiques nous appartiennent).

À l'encontre de ces lieux ouverts où prévaut le mélange, *En breve cárcel* présente un espace de réclusion. L'histoire que la protagoniste évoque a commencé quelque temps auparavant dans le même endroit, cette pièce où elle était venue à la rencontre d'une personne qui l'attendait et où maintenant elle attend, elle aussi. Entretemps, elle écrit ses souvenirs de la journée, ce qu'elle a fait, ce qu'elle n'a pas fait, pour voir ce qui lui échappe. Elle récupère, dispose, ordonne les fragments de son histoire pour mieux comprendre. Que désire-t-elle comprendre ? Cela ne sera dévoilé qu'au fur et à mesure que le roman avance.

Bien que Sylvia Molloy ait reconnu certains épisodes du roman comme étant autobiographiques (SPERANZA, 1995 : 133-145), il faut bien se garder de s'intéresser de manière simpliste au caractère autobiographique du roman et regarder plutôt le traitement du vécu, c'est à dire s'attarder sur l'écriture de l'expérience biographique. En effet, le récit vise moins la narration d'une expérience passée que la possibilité de restituer cette expérience. C'est pourquoi la singularité de *En breve cárcel* tient au fait qu'il éclaire régulièrement son propre processus de construction, en quelque sorte, son propre corps. Ce processus, où les souvenirs se transforment en écriture, est perceptible grâce au point de vue de la narration, une troisième personne qui regarde ou « épie » la scène d'écriture se déroulant devant lui — la protagoniste installée à son bureau écrivant son histoire. En ce sens, le roman est un « récit de contemplation » où le narrateur, situé au seuil du récit, comme un spectateur absorbé par le spectacle se déroulant devant lui, raconte et décrit les différentes scènes qui se déroulent principalement dans l'appartement.

Certainement, la contemplation a un rôle fondamental dans le roman. Non seulement un des épigraphes du livre (celui de Virginia Woolf dans « *Una novela no escrita* » : « *Sola,*

sin que me vean ; viendo yo todo tan quieto, allá abajo, tan hermoso. Nadie mira, a nadie le importa. Los ojos de los otros son nuestras prisiones ; sus pensamientos, nuestras jaulas ») et le récit sont dominés par le regard, mais encore les personnages ont une inclination pour le voyeurisme. Pourquoi la protagoniste insiste-t-elle sur le regard ? (« ¿ Por qué esa vocación por la mirada ? Mirarse en otros, en espejos, en ella misma, lleva a tan poco », MOLLOY, 1981 : 23. Les mots sans italiques nous appartiennent). Chaque miroir, c'est-à-dire les yeux des autres dans lequel elle s'observe, renvoie aux différents rôles féminins, tel que le souligne l'analyse de Sandra Lorenzano pour qui le texte propose une construction de l'identité féminine divergente de celle du discours social dominant :

En el camino que va de la mujer/madre defensora de los valores más retrógrados de la sociedad — imagen privilegiada por el discurso militar – patriarcal – a la escritora lesbiana que funda la escritura en su propio cuerpo, se ponen en cuestión todos los estereotipos femeninos (LORENZANO, 2000 : 191)14.

Mais cette vocation pour se regarder à travers les autres implique d'être, de se constituer, en fonction de l'autre. Il y aurait une symétrie entre le fait de regarder/être regardé et la différence entre les sexes : ainsi tandis que regarder serait plutôt une activité masculine, être regardé concernerait une attitude féminine (SANCHEZ, SPILLER, 2004 : 19). C'est d'ailleurs ce qui se passe lors d'une représentation de cabaret où le spectateur masculin, voyeur par excellence des loisirs nocturnes, contemple le corps de la femme exposé devant son regard lascivement curieux. Le texte de Molloy tire précisément sa force critique de la destruction de cette symétrie :

Sólo destruyendo ese mito de la mujer como “ el otro ”, el que existe en función del sujeto ; sólo convirtiéndose ella en sujeto, puede encontrar su auténtica identidad [...]. Esa es la propuesta de la novela : construir un sujeto femenino con identidad propia ; es decir, un auténtico sujeto (CASTRO, 2000 : 14).

Quel sera ce visage qu'elle parviendra à se donner ? Vers la fin, elle avouera sa réussite : « Se ha escrito, a lo largo de este relato, sin nombrarse ; se ha fabricado, producto del adulterio entre ella y sus palabras, y — por fin — apenas empieza a conocerse » (MOLLOY, 1981 : 150). Elle sait que se raconter signifie se créer une image, « se procréer » à travers un masque pouvant signifier une réconciliation entre deux images scindées par le discours dominant — masculin et hétérosexuel — : en effet, où placer la fécondité, se demandait la protagoniste, dans son corps ou dans son écriture ? (MOLLOY, 1981 : 78). La fin éclaire le choix fait :

No puede orientarse ya hacia una [Diana, la cazadora suelta] o hacia otra [la Diana fecunda], combinando restos o recuerdos que la ayuden en su camino, como lo hubiera hecho antes, porque el pasado ya empieza a dejarla. O más bien : porque ha elegido desasirse de cierta composición de su pasado. Despojada, tantea itinerarios diversos hacia Diana, con el fin de descubrir el suyo. El itinerario que le corresponde... que reconocerá como propio. Adivina un camino ambiguo entre las dos Dianas... a través de la multiplicación y de lo contradictorio (MOLLOY, 1981 : 150).

Tel que l'a observé Elena Castro, son chemin à elle situé entre les deux Dianes, la chasseresse et la féconde¹⁵, est le résultat de l'union de deux images, celle de la femme

¹⁴ Lorenzano signale que c'est le modèle de famille qui est critiqué car il est sexualisé et représenté à travers des relations triangulaires aux visages changeants dans lesquelles la protagoniste se trouve toujours au sommet : Renata/Vera, Clara/mère, mère/Sara.

¹⁵ « Ella prefirió otra Artemisa, otra Diana, la cazadora suelta, no inmovilizada por un pectoral fecundo, pero para esa figura no parece haber santuario estable. Sí la deleitan los pechos de esa otra Diana, pequeños y firmes, apenas perceptibles bajo la túnica con la que la visten sus celebrantes del siglos dieciséis en cuadros y

lesbienne et celle de la fécondité de la mère : en effet, la réconciliation entre ces deux images en apparence paradoxales est rendue possible grâce à l'écriture (CASTRO, 2000 : 22).¹⁶ Autrement dit, Molloy serait en train de mettre en exergue la fécondité, au sens du désir de création, à partir d'une marginalisation, celle de la différence en termes de sexualité. Cet acte de création est symbolisé non seulement par le départ final de la protagoniste mais aussi par une scène initiale du roman. Lors de son arrivée à l'appartement, celui-ci est totalement vide, dépourvu de livres, symbolisant une nudité littéraire :

No hay bibliotecas — dijo —, no hay mesa para escribir y la luz es mala. Suplió esas deficiencias y ahora libros y lámparas la rodean, apenas eficaces. Sabe con todo que la protegen, como defensas privadas, marcando un espacio que siempre llamó suyo sin hacerse plenamente cargo de él. Como máscaras la ayudan : adentro, para salir de ella misma ; afuera, para protegerse de los demás (MOLLOY, 1981 : 13).

Elle remplira donc l'appartement avec de nombreux livres qui la protégeront, telle une barricade. L'isolement littéraire du début est fondamental — absence de livres qui évoquerait éventuellement celle de précurseurs littéraires — et vient compléter l'enfermement du personnage. En ce sens l'acte de création de la fin suppose aussi de créer sa propre tradition littéraire, sa propre généalogie, en invoquant Quevedo —et à travers lui Sor Juana Inés de la Cruz- et Virginia Woolf.¹⁷

C'est alors que l'exil s'exprime dans un sens très précis et singulier, tel qu'il a été suggéré au début de notre texte : écrire en exil réfère moins au dépouillement de la langue ou à l'éloignement du lieu d'origine qu'à l'exil de la personne qui n'a pas d'espace, de voix, dans la littérature. La situation d'isolement vécue par la protagoniste — enfermement physique mais aussi enfermement dans sa mémoire- serait donc une métaphore de cet exil qui prend fin avec le processus de création. Autant dire que ce processus est doublement transgresseur : et parce qu'il est produit dans un lieu marginal — l'enfermement de la protagoniste, la voix du sujet lesbien dans la littérature — et parce que la création se développe de l'intérieur du discours dominant. Cette revendication de sa différence réalisée en premier lieu à partir de la fiction est cardinale : en effet, Molloy se constitue une voix, en s'insérant dans la tradition homoérotique existante, qui se déploie comme un long cheminement. D'ailleurs, Molloy révèle quelque chose de cet ordre dans une interview :

En Francia [durante mi primera estadia] había conocido a Alejandra Pizarnik de quien me hice muy amiga. Por ese entonces empecé a escribir en español. Escribí poemas, fragmentos en prosa, nada demasiado armado. [Cuando regresé a Buenos Aires] no seguí escribiendo demasiado, aunque al principio escribí bastantes poemas. [No fueron publicados] pero algunos pasajes los he integrado a la novela [En breve cárcel]. Son fragmentos muy desesperados, donde trataba de encontrarme pero no son publicables por

estatuas. Disponible, armada de arco y flecha, seguida de lebreles, no se detiene ; no la lastran los racimos de pechos, maternales y pétreos, de su contrafigura, la enorme figura de Éfeso, cifra de la fecundidad. No, la otra Diana, la que ella prefiere — la Diana suelta —, no es fecunda » (MOLLOY, 1981 : 78. Les mots sans italiques nous appartiennent).

¹⁶ À juste titre Elena Castro signale que tout en étant liée aux présupposés du féminisme la proposition de Molloy va au-delà de ce mouvement : à travers le processus de destruction et de reconstruction du sujet non seulement le roman octroie un espace à la voix de la femme, passée sous silence par le discours dominant, mais encore — et surtout — Molloy propose un espace pour le lesbianisme à l'intérieur de cette construction du féminin. Sans aucun doute, en plaçant pour une lecture *queer* des textes, Molloy ne désire pas souscrire aux présupposés féministes, même si elle salue les réussites du mouvement. Cf. MOLLOY, 2006 : 169-179.

¹⁷ Le premier épigraphe du roman appartient à Quevedo, « *Retrato de Lisi que traía una sortija* » : « *En breve cárcel traigo aprisionado, / Con toda su familia de oro ardiente, / El cerco de la luz resplandeciente, / Y grande imperio del amor cerrado* ».

separado; más bien pueden considerarse como ejercicios de preparación (GARCIA PINTO, 1988 : 130-131).

En ce sens, ce long cheminement qui la mène jusqu'à l'écriture de *En breve cárcel* peut certainement être lu comme une lente germination de la prise de parole tel que Didier Eribon propose pour l'œuvre d'André Gide (« Une bonne partie de son œuvre peut s'interpréter comme une lente maturation de son désir de parler de lui-même, de sa sexualité, de son affectivité. Il voulait dire qui il était. Le dire pour lui-même ») (ERIBON, 1999 : 216). A la différence de Cozarinsky pour qui la sexualité et la question *queer* restent rattachées à un espace de liberté ouvert à tous, certes, mais une liberté qui fait explosion seulement pendant la nuit, d'où l'image dégagée par *Ronda nocturna* de la ville comme un cabaret nocturne. Si pour Molloy nommer cette différence implique trouver une voix, que se passe-t-il pour Cozarinsky ? Il semblerait que pour lui, même si la question *queer* est visible, elle n'a pas de nom et demeure alors dans le silence. Comme ce fut le cas, rappelons-le, de la « dissidence sexuelle » présente dans le groupe *Sur*.

Bibliographie

- ALPER, David et BLOCH-MORHANGE, Lise (1980), « Edgardo Cozarinsky », in *Artiste et métèque à Paris*, Paris, Éditions Buchet/Chastel.
- BRIZUELA, Leopoldo (2006), « Pepe y Victoria : pasiones y tensiones de una amistad particular », in *Las lecciones del maestro. Homenaje a José Bianco*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- CABRERA INFANTE, Guillermo (2002), « Notes inégales », in *Vudú urbano*, Buenos Aires, Emecé.
- CASTRO, Elena (2000), « Identidad lésbica y sujeto femenino: El papel de la escritura en *En breve cárcel* de Sylvia Molloy », *Letras Femeninas*, n° 1-2, University of Nebraska, primavera-otoño : 11-26.
- COZARINSKY, Edgardo (2002), *Vudú urbano*, Buenos Aires, Emecé.
 ___ (2005), *Ronda Nocturna*, Buenos Aires, Libros del Rojas.
 ___ (2006), « José Bianco : la lección del maestro », in *Las lecciones del maestro. Homenaje a José Bianco*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
 ___ (2010), « Enrique Pezzoni », in *Blues*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- DE DIEGO, José Luis (2003), *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, La Plata, Ediciones Al Margen, coll. Entasis.
- DE LAURETIS, Teresa (2007), *Théorie queer et culture populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute.
- ERIBON, Didier (1999), *Réflexions sur la question gay*, Paris, Fayard.
- FOUCAULT, Michel (1976), *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard.
- GARCIA PINTO, Magdalena (1988), « Entrevista con Sylvia Molloy », in *Historias íntimas. Conversaciones con diez escritoras latinoamericanas*, Hanover, Ediciones del Norte.
- GIORGI, Gabriel et LOPEZ SEOANE, Mariano (2012), « Surtidos », *Suplemento Soy, Página 12*, Buenos Aires, 10 de febrero.
 Disponible sur <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2315-2012-02-10.html>
- KOHAN, Martín (2000), « Historia y literatura: la verdad de la narración », in *La narración gana la partida*, Buenos Aires, Emecé, coll. « Historia Crítica de la Literatura Argentina » : 245-259.
- KOSOFKY SEDGWICK, Eve (2008), *Épistémologie du placard*, Paris, Éditions Amsterdam.
- LENNARD, Patricio (2009), « La palabra en la boca », *Suplemento Soy, Página 12*, Buenos Aires, 25 de septiembre.
 Disponible sur <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1000-2009-09-25.html>
- LORENZANO, Sandra (2000), « El punzante murmullo del deseo: *En breve cárcel* », in *Sexualidad y nación*, Biblioteca de América, University of Pittsburgh : 173-197.
- MOLLOY, Sylvia (1981), *En breve cárcel*, Barcelona, Seix Barral.
 — (1998), « *En breve cárcel* : pensar otra novela », *Punto de Vista*, n° 62, Buenos Aires, diciembre : 29-32.
 — (1990), « Enrique Pezzoni (1926-1989) », *Revista Iberoamericana*, n° 151, University of Pittsburgh, abril-junio : 571-573.
 — (2000), « La cuestión del género : propuestas olvidadas y desafíos críticos », *Revista Iberoamericana*, n° 193, University of Pittsburgh, octubre-diciembre : 815-819.

- (2006), « Figuración de Bianco », in *Las lecciones del maestro. Homenaje a José Bianco*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- PIGLIA, Ricardo (1980), *Respiración artificial*, Buenos Aires, Editorial Pomaire.
- SANCHEZ, Yvette et SPILLER, Roland (éd.) (2004), *La poética de la mirada*, Madrid, Visor Libros.
- SONTAG, Susan « La cosmópolis del exiliado » (2002), in *Vudú urbano*, Buenos Aires, Emecé.
- SPERANZA, Graciela (1995), « Sylvia Molloy », in *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*, Buenos Aires, Editorial Norma : 133-145.