

DIFFÉRENCIATION GENRÉE DU CHAMP LITTÉRAIRE ET VALEUR POSITIONNELLE DU RÉ-INVESTISSEMENT GÉNÉRIQUE : L'EXEMPLE DE « QUATRIÈME VERSION » DE LUISA VALENZUELA

Thérèse COURAU

Université Toulouse II Le Mirail, IRIEC – AXE GENRE

Rapports de genre et ré-investissement générique

Si tout auteur construit son positionnement dans le champ littéraire par l'« investissement générique » (MAINGUENEAU, 2004 :130), ce que Delphine Naudier nomme « la différenciation sexuée en matière de légitimité littéraire » (NAUDIER, 2007 :124) surdétermine le recours à des stratégies génériques spécifiques d'accréditation chez les auteures qui proposent un remaniement des rapports entre genres littéraires et configuration des identités sexuées dont il convient d'évaluer les ressorts et les enjeux.

Ce que Christine Planté nomme, dans son analyse des relations entre genres littéraires et rapports de genre, « la catégorisation sexuelle de la littérature » (PLANTÉ, 1989 :231) a historiquement construit une frontière ritualisée et hiérarchique entre les genres dits 'féminins' (journal intime, biographie, épistolaire et autres genres paralittéraires considérés comme mineurs) et les genres plus nobles dits 'masculins' et ainsi participé de la définition d'une essence atemporelle du 'masculin' et du 'féminin' en littérature ainsi que de la naturalisation du cantonnement des femmes à un territoire discursif minoré. Le positionnement féministe en littérature est par conséquent inextricablement lié au questionnement du « genre des genres » (PLANTÉ, 1989 : 239) et situe les auteures, qui interviennent dans le champ en tant qu'énonciatrices secondes, face à un nécessaire travail de remaniement des rapports entre investissement générique et identités sexuées, autrement dit de « ré-investissement générique » –terme qui pourrait désigner la position spécifique des auteures quant à ce que Dominique Maingueneau nomme, concernant la littérature canonique, le positionnement par « l'investissement générique ».

Loin d'ouvrir sur des possibles 'neufs', ce processus de ré-investissement générique s'inscrit en effet dans un espace relativement précontraint, dans un réseau de forces et de représentations établies concernant les rapports entre genres littéraire et *gender*, au sein duquel il s'agit de négocier. La reconfiguration des identités sexuées dans leur rapport à la création invite ainsi les auteures à prendre position par rapport à l'alternative qui a scellé la marginalisation des femmes du champ : la différenciation sexuée d'un côté qui, à travers des processus tels que la sexuation des genres littéraires, a contribué à rejeter les femmes aux frontières du champ et l'in-différenciation de l'autre qui, à travers le recours à l'argument du neutre et de l'universel dans les critères d'évaluation esthétique, sortes de 'cache-sexes' qui masquent toujours un particularisme masculiniste, a servi à invisibiliser/naturaliser cette exclusion.

La critique qui a interrogé les modalités sexuées de l'investissement générique a pour habitude de porter au jour, dans la production des auteures qui questionnent la place qui leur a été assignée dans l'ordre du discours, deux types de stratégies génériques privilégiées, posées comme exclusives. On aurait d'un côté les auteures qui, s'attachant à la positivité de la différence, s'inscriraient dans la revalorisation des genres dits 'féminins' décriés et de l'autre celles qui, rejetant l'aporie essentialiste consubstantielle au différentialisme, chercheraient à brouiller les dichotomies exclusives qui opposent 'féminin' et 'masculin', déstabiliseraient les frontières genrées en créant des hybrides transgenres ou hors-genre. Une vision diachronique de ces positionnements les présente également comme successifs : le différentialisme comme courant daté des années soixante-dix qui serait questionné et dépassé par la suite, le brouillage des frontières sexuées devenant la pratique majoritaire. Or, comme nous proposons de le démontrer, l'ambivalence des reconfigurations des relations entre genres littéraires et rapports de genre, qui créent des tensions entre mobilisation essentialisante d'identités sexuées figées et questionnement des bipartitions sexuées normatives, semble difficilement tolérer une opposition si simple. Cette distinction confortable, ou encore le redéploiement diachronique de ces positions contradictoires, ne semble pas être à la mesure de la complexité du phénomène. L'approche dichotomique-diachronique propose en effet une vision réductrice de la manière dont ont été abordés les enjeux du redéploiement de la question de la différence sexuelle dans le processus de construction d'un positionnement des femmes dans le champ littéraire. Mettant en garde contre la simplification à l'œuvre dans cette approche binaire des stratégies féministes, Christine Planté –spécialiste de l'analyse des hiérarchisations génériques au prisme des rapports de genre–, questionne la pertinence de cette opposition entre différentialisme et questionnement des différenciations :

Les désaccords formulables à l'encontre [de cette bicatégorisation] sont de différents ordres ; ils peuvent concerner la définition de chacun des pôles, leur articulation, [mais également] le principe même de cette bipolarité (les deux termes sont-ils exclusifs l'un de l'autre, et imposent-ils un choix ?), sa capacité à rendre compte de l'empirique des positions individuelles, des mouvements, des œuvres des un(e)s et des autres. (PLANTÉ, 1993)

Ainsi, au-delà de cette polarisation fantasmatique, il semble donc nécessaire de prendre en charge les ambiguïtés synchroniques que provoquent les tensions à l'œuvre au sein des discours littéraires féministes qui articulent le questionnement des différenciations sexuées hiérarchisantes et la revendication identitaire ; de mesurer l'instabilité des positionnements génériques qui ne peuvent être réduits à des catégorisations nettes, qui ne se laissent pas enfermer dans l'opposition entre revendication essentialiste de la différence et rejet du 'féminin' comme indice identificatoire.

Que les auteures investissent des genres considérés traditionnellement comme 'masculin' –comme le roman noir– ou qu'elles s'inscrivent dans le remaniement de genres posés comme 'féminins' –comme l'épistolaire, l'autobiographie, le journal intime ou le roman historique– la volonté de dénaturiser les dualismes se conjugue souvent à la revendication de la différence 'féminine' qui soutient le processus de différenciation dans le champ littéraire. L'analyse des enjeux de l'investissement générique dans la production des auteures montre ainsi souvent que l'opposition binaire 'masculin/féminin' est systématiquement malmenée sans qu'elle soit pour autant dépassée dans sa dimension systémique. Comme le souligne Pascale Casanova dans *La République mondiale des lettres*, s'intéressant à la porosité des frontières entre positionnements divergents :

Les frontières entre les diverses options sont quelquefois si ténues qu'il est impossible de les dissocier. C'est pourquoi il faut les analyser comme éléments d'une même série continue de stratégies. [...]. Le choix de l'une ou l'autre option, [pouvant] faire l'objet d'oscillations, d'hésitations, de remords ou de retours en arrière. (CASANOVA, 2008 : 376)

Une lecture en termes d'opposition semble ainsi ne fonctionner qu'au prix d'un certain nombre de simplifications qui ne prennent pas en charge la complexité de la question de la reconfiguration des identités sexuées dans le processus de ré-investissement générique à l'œuvre dans la production des auteures. Derrière la reconstruction d'une alternative stratégique aux contours bien tracés, se dessine souvent un positionnement plus ambivalent, comme nous proposons de le montrer à travers l'analyse de la nouvelle « Quatrième version », (VALENZUELA, 2010) publiée en 1982 par l'auteure argentine Luisa Valenzuela, qui servira à exemplifier notre propos.

Étude de cas : Tension entre différentialisme et questionnement des différenciations genrées dans la scène métagenérique de « Quatrième version » (1982).

Dans la nouvelle « Quatrième version », une énonciatrice –posée comme auteure du texte donné à lire au lecteur– procède à la réécriture de l'histoire de Bella, une jeune activiste dans l'Argentine dictatoriale de la fin des années soixante-dix, à partir du journal intime de cette dernière et de sa biographie, écrite par une énonciatrice anonyme. L'objectif affiché de l'énonciatrice en troisième instance, qui commente le procès de la réécriture, consiste à réintégrer au récit le protagonisme politique de Bella, engagée dans l'organisation de l'exil des subversifs via l'ambassade du Mexique –protagonisme occulté tant dans le journal intime que dans la biographie, qui se centrent tous deux sur l'histoire d'amour entre la jeune femme et Pedro, l'ambassadeur.

L'analyse de la nouvelle depuis une perspective socio-sexuée a divisé la critique. Certain-e-s critiques ont vu dans « Quatrième version » une entreprise de revalorisation des genres dits 'féminins', qualifiés de genres mineurs par la critique masculiniste, tels que le journal intime, la biographie ou encore la nouvelle –processus de revalorisation qui ressortirait à la revendication différentialiste de 'l'écriture féminine'¹. D'autres y ont lu au contraire la construction d'un hybride transgenre qui questionnerait conjointement les partages sexués prescriptifs et proscriptionnels entre personnel et politique, genre intime et genre public et les différenciations sexuées à l'œuvre dans l'espace littéraire. Or, ces lectures exclusives ne semblent fonctionner qu'au prix d'une occultation partielle d'éléments centraux du parcours métagenérique que propose le texte : survalorisation des éléments qui vont dans le sens du questionnement des différenciations genrées quand les stigmates du différentialisme sont passés sous silence, pour les critiques qui veulent lire dans la nouvelle une transgression des catégories génériques ; inversement pour les adeptes de 'l'écriture féminine'. Nous voudrions montrer quant à nous que, tant le caractère diamétralement opposé de ces interprétations que les coupes franches qu'elles obligent la critique à réaliser, révèlent en creux une tentative de forcer le texte à se stabiliser dans l'un ou l'autre des positionnements

¹ Cf. l'analyse de la nouvelle que proposent Willy Oscar Muñoz (MUÑOZ, 2001: 49-67) et Nelly Martínez (MARTÍNEZ, 1994).

quand « Quatrième version » semble en proposer une combinatoire originale, qu'un retour au texte nous permet de porter au jour.

Mise en scène de l'écriture d'un hybride transgenre

Dans « Quatrième version », le commentaire narratif de la réception des hypotextes fictionnels que propose l'énonciatrice-auteure sert l'exhibition de l'occultation du protagonisme politique de Bella au profit de la mise au premier plan de son histoire d'amour avec l'ambassadeur, autrement dit l'exhibition de la disparition du récit politique derrière le récit sentimental. L'énonciatrice-auteure commente ainsi les omissions qui caractérisent les premières versions de l'histoire de Bella :

Ce qui m'inquiète le plus dans cette histoire, c'est qu'on commence à escamoter des choses, ou c'est ce qui se refuse à être raconté [...]. Il ne s'agit pas de sexe, ni de désir, comme c'est souvent le cas, mais de quelque chose qui a sa vie propre, qui bout, qui fourmille dans les étages et les sous-sols de la résidence. Je veux parler des réfugiés politiques. C'est vraiment d'eux dont il s'agit, même s'ils ne sont mentionnés qu'au passage, comme par inadvertance dans ces pages que je lis maintenant et que je réécris parfois. (VALENZUELA, 2010 : 24)

L'énonciatrice-auteure porte ainsi au jour, à travers la dramatisation de la réception, l'influence de la censure et de l'autocensure dans la production des hypotextes lacunaires. Elle exhibe, par là même, la conformité des hypotextes fictionnels, qui s'en tiennent à l'histoire d'amour entre Bella et l'ambassadeur, à l'idéaltype du journal intime 'féminin', appelé de ses vœux par l'institution littéraire :

[Bella] n'apporte que les éléments les moins compromettants, elle ne nous parle que d'une quête d'amour : les rendez-vous manqués, les désaccords, les moments plus ou moins érotiques avec Pedro, les attentes, les angoisses, les thèmes habituels. [...]. À tel point que sa prétendue autobiographie, son roman-témoin, finit par se dégonfler, en ne faisant qu'une allusion passagère aux faits les plus importants. (VALENZUELA, 2010 : 26-27)

En questionnant la mise au premier plan de l'histoire d'amour au détriment de l'activisme politique de la jeune femme dans les précédentes versions de l'histoire de Bella, Valenzuela propose à travers « Quatrième version » un dévoilement conjoint de l'autoritarisme dictatorial et patriarcal et de leur corolaire, la censure et « la nomophatique » – terme par lequel la philosophe Michèle Le Dœuff, dans *Le sexe du savoir*, désigne la régulation autoritaire de la pratique du discours des femmes– (LE DŒUFF, 1998 : 116) :

Il y a des rôles que Bella (Bella elle-même ?) a volontairement supprimés ou minimisés. [...] C'est l'histoire de ce qui ne se dit pas. [Pedro et Bella] parlent, ils parlent de tout, sauf d'une seule chose : les réfugiés. Une réalité qui n'est pas mentionnée. Ou si peu, en passant. (VALENZUELA, 2010 : 25)

Parallèlement, à travers la mise en scène du processus de production de la nouvelle version de l'histoire de Bella, l'énonciatrice-auteure commente l'élaboration de l'hypertexte et explicite son protocole d'hybridation générique qui consiste en la suppression de certains épisodes, qui se limitent à la relation de l'histoire d'amour entre Bella et l'ambassadeur, et en la réintroduction des fragments qui exemplifient le protagonisme politique de la jeune femme, tirés des notes et des lettres de Bella, censurés dans les versions antérieures :

J'élimine les passages qui ne présentent pas un grand intérêt : les rencontres entre l'ambassadeur et Bella, [...]. Dans toute cette paperasse, il y a deux conversations perdues parmi celles que je rejette. Je réécris le premier dialogue qui, apparemment, s'est déroulé dans le bureau de l'ambassadeur, des mois après qu'ils se soient connus. Bella lui explique :

-J'ai un couple d'amis, deux avocats, défenseurs des prisonniers politiques. Ce sont les derniers à avoir le courage de présenter un habeas corpus au nom de cinq de leurs clients disparus. Ils sont maintenant recherchés, on a mis une bombe chez eux, ils sont désespérés et ne savent plus où se cacher. Ils demandent l'asile. [...].

Bella ne cherchait pas à concrétiser sa passion pour Pedro ; elle recherchait sa complicité pour des affaires absolument pas sentimentales. Je pense que Bella était beaucoup plus impliquée politiquement que ce qu'elle n'a jamais voulu l'avouer.

Les papiers racontent son histoire d'amour, pas son histoire de mort. (VALENZUELA, 2010 : 25-26)

Les épisodes que l'énonciatrice-auteure décide de réintégrer au récit, à l'image de ce dialogue, enrichissent ainsi le palimpseste de l'énonciatrice-auteure de la dimension politique de l'histoire de Bella et renverse la hiérarchie entre « l'histoire d'amour » et « l'histoire de mort », qui repasse au premier plan.

Valenzuela opère ainsi dans ce récit un ré-investissement générique qui sert le travail d'autorisation littéraire et qui tient du tour de force énonciatif. En réintroduisant la dimension politique dans l'histoire de Bella, l'énonciatrice-auteure crée tout d'abord un hybride qui brouille les frontières entre genre 'féminin' et genre 'masculin' et questionne les partages génériques traditionnels, au sens sexuel et textuel, entre privé et public qui reproduisent, promeuvent et confortent les rapports hiérarchiques et asymétriques entre les sexes et président à la régulation de la pratique du discours des femmes. Comme le souligne Michèle Soriano dans son article « Hybrides : genres et rapports de genre », l'élaboration d'une scène générique hybride dénature ainsi la hiérarchisation des genres en exhibant en creux son caractère socio-historiquement déterminé : « L'hybridité générique est à lire comme stratégie de mise à nu des processus de différenciation qui régissent le champ culturel, autrement dit, de dévoilement des luttes symboliques et sociales qui s'y jouent » (SORIANO, 2005 : 45). La présentation diégétique de la construction d'un hybride littéraire, autrement dit la thématization de l'infraction au contrat qui régit la scène générique du journal intime ou de la biographie au 'féminin' crée en outre une scène métagénérique qui permet le déploiement d'une réflexion plus générale sur les contraintes génériques qui pèsent sur l'énonciation des femmes et l'exhibition des stratégies de débordement des différenciations genrées mises en œuvre dans la nouvelle.

Métagénéricité et revendication du féminin

À la stratégie de brouillage des catégories génériques se surimpose cependant, dans « Quatrième version », la revendication du 'féminin' en littérature. Même si la resignification du 'féminin' comme vecteur de subversion opère un décrochage par rapport à l'essentialisation, la scène générique de la nouvelle convoque sans nul doute le 'féminin' comme indice identificatoire.

Si le partage genré entre énonciation 'masculine' et énonciation 'féminine' est questionné, comme l'on vient de le voir, il est cependant également partiellement reconduit à

l'image de l'opposition que le texte construit entre Bella et « Le Grands Écrivain » (VALENZUELA, 2010 : 12), « le Maître », (VALENZUELA, 2010 : 16) figure du poète canonique qui, s'inscrivant dans le genre 'viril' de l'épopée nationale, incarne le rationalisme de l'ordre phallogocentrique et sert d'« antimiroir » (MAINGUENEAU, 2004: 196) légitimant à la construction de la figure de l'auteure. La lutte pour la légitimité énonciative entre « le Grand Écrivain » et Bella est ainsi mise en scène dans le récit :

La tolérance vient avec les verres bien remplis et les petits fours. Une tolérance contagieuse si on en juge par la manière dont les invités accueillent « La Surprise » : le Grand Écrivain, la référence littéraire locale, va lire avec tambours et trompettes [...] sa grande œuvre, une épopée. (VALENZUELA, 2010 : 12)

L'alcool aidant, [Bella] se met à improviser le Mémorable Monologue de la Moumoute Maure qui allait lui ouvrir les portes de l'enfer :

-Maudits misanthropes maniaques, misérables mercenaires, minables morphales, vous ne méritez pas les moelleux massages de moumoutes. Le miel manne des mèches moirées et les magiques manipulations modèrent les morsures des monstres macrocéphales. Merveilleuses méritantes moumoutes ! Minerve me meut à vous ad/mirer, etc. etc.

que personne n'a pu reconstituer dans sa totalité malgré qu'elle ait été couronnée par des applaudissements bien plus enthousiastes que ceux qu'à son heure avait recueillis l'épopée du Maître. (VALENZUELA, 2010 : 16)

La dramatisation de la confrontation entre « l'épopée du Maître » et le monologue de Bella, entre créateur et créatrice, convoque ici l'opposition entre une énonciation 'masculine', posée comme rationnelle, hyper-codifiée et totalisante, et une énonciation 'féminine', pulsionnelle, fragmentaire, qui tient à l'improvisation, reconduisant ainsi certains topiques différentialistes sur la sexuaction de l'écriture et la caractérisation de 'l'écriture féminine'.

La présentation diégétique de l'énonciatrice, qui assume son énonciation comme écrite, indique également clairement le changement de position d'énonciation spécifique depuis laquelle l'auteure se propose de réécrire l'histoire de Bella : « *Il n'y a pas d'auteur et maintenant, [l'auteure], c'est moi, je m'approprie ce matériel, le désespoir de l'écriture* » (VALENZUELA, 2010 : 24)². Le marquage de l'appartenance sexuée dans l'opposition « auteur »/« auteure » se conjuguent en outre au topique de l'écriture différentialiste qui associe corps sexué et écriture à travers la revendication de « l'écriture avec le corps » – véritable *leitmotiv* de la production valenzuelienne :

Moi en troisième lieu, je me confonds dans cette histoire avec une actrice qui porte le nom de Bella (prononcer Bel/la) ; il y a, en plus, une narratrice anonyme qui, par moments, s'identifie au personnage principal auquel, à mon tour, je m'identifie.

Il existe un point où les chemins se croisent : on devient un personnage de fiction ou, au contraire, le personnage de fiction vit en nous et une grande partie de ce que nous exprimons ou jouons fait partie de la structure narrative, d'un texte que nous écrivons avec le corps et c'est comme une invitation. (VALENZUELA, 2010 : 8)

La distinction entre 'auteure empirique' et 'énonciatrice-auteure fictionnelle', qui fusionnent dans « Quatrième version » métaleptiquement, c'est-à-dire entre « sujet hors du texte » / « sujet dans le texte », n'est pas, comme nous le rappelle Dominique Maingueneau, à

² Dans l'œuvre originale, l'opposition entre les substantifs « autor » et « autora » marque la différenciation sexuée : « No hay autor y ahora la autora soy yo » (VALENZUELA, 2008 : 217). La traduction de Brigitte Torres-Pizzetta propose, pour « autora », le substantif « auteur » là où, dans un souci de conserver la marque du genre que permet la langue espagnole, nous proposons le mot « auteure ».

la mesure de la complexité du processus d'autorisation à l'œuvre dans le discours littéraire (MAINGUENEAU, 2004 : 93). L'énonciatrice-auteure mis en scène ici n'est pas ainsi un vulgaire 'double' de Luisa Valenzuela, mais c'est à travers elle que l'auteure met en jeu la sexuataion fondatrice qui sert la légitimation de son entreprise créatrice en s'appuyant sur les schèmes différentialistes d'appréhension du rapport des femmes à l'écriture : réappropriation simultanée du corps et de l'écriture, construction d'une économie féminine de la signification qui se base sur la polyphonie et l'harmonie des voix, etc.

Un retour rapide sur la genèse de la nouvelle peut nous aider à interroger les enjeux stratégiques de la persistance, dans le récit, de ce substrat différentialiste. Le récit qui sert de base à notre analyse est, au dire de l'auteure, le résultat de la réécriture d'un roman non publié au sein duquel Luisa Valenzuela s'était proposée de fictionnaliser son engagement politique dans l'organisation de l'exil des subversifs pendant la dictature argentine –histoire qui sera prêtée à Bella dans « Quatrième version ». Face à l'impossibilité d'achever le manuscrit de ce qui devait être son 'grand' roman de la dictature et de l'exil –territoire 'masculin' par excellence– l'auteure a finalement transformé le texte en une nouvelle autoréflexive qui thématise l'influence des contraintes génériques sur la régulation de la pratique du discours politique des femmes à laquelle Valenzuela a été elle-même confrontée au cours de l'élaboration de son roman inachevé (DÍAZ, 1996 : 33). Les stratégies génériques mises en place dans la nouvelle semblent ainsi devoir être lues à la lumière de la marginalisation des femmes du courant de la littérature dite antiautoritaire des années quatre-vingts en Argentine que l'auteure décrit ainsi dans un essai intitulé « Ce qui ne peut pas être dit » :

Après avoir réussi à défier la censure qui a pesé pendant des siècles sur son accès au discours érotique, l'écrivaine se trouve dès lors confrontée à une autre barrière. Tout du moins, dans l'Argentine de ces dernières années. Ici, la triade femme / littérature / politique fonctionne très difficilement. Au-delà de la crise du lectorat, il semblerait qu'il y ait un rejet viscéral des œuvres de qualité écrites pas des femmes qui renvoient, même de manière indirecte, à la période de la dictature militaire. [...] « Nous sommes arrivés à saturation concernant ce thème », disent beaucoup d'éditeurs argentins et même beaucoup de critiques quand ils sont confrontés à des romans écrits par des femmes qui contiennent un arrière plan politique. (VALENZUELA, 2001 : 93-94)

Le choix d'une scène générique qui combine plusieurs genres dits 'féminins' ou encore mineurs, comme le journal intime, la biographie où la nouvelle, dont les frontières sont explicitement questionnées mais partiellement reconduites, qui court-circuite les divisions symboliques précontraintes entre le 'féminin' et le 'masculin' tout en mettant en équation écriture de la subversion, écriture du fragmentaire et féminité, semble donc devoir être compris à la lumière d'une analyse réhistoricisante qui donne à voir cette modalité hétérogène de ré-investissement générique comme une tactique de négociation avec les contraintes inhérentes au champ dans lequel s'inscrit la production de l'auteure. Il faudrait ainsi appréhender ce positionnement générique ambivalent comme une stratégie de manipulation de l'espace imposé par les hiérarchisations genrées à l'œuvre dans le sous-champ de la littérature antiautoritaire qui, s'il se structure autour du questionnement des antagonismes mortifères, butte, en la reconduisant, sur l'opposition 'masculin/féminin' ; les rapports entre ordre sexué et ordre du discours constituant la tâche aveugle du processus de déhiérarchisation qui a caractérisé l'avènement de la littérature antiautoritaire dans les années quatre-vingts.

Un ré-investissement générique polymorphe entre tactiques de détournements et stratégies de débordement

Dans « Quatrième version », écriture de l'écrire au sein de laquelle est problématisée la réécriture en train de s'élaborer, s'entremêlent ainsi de manière irréductible transgressions des différenciations genrées et différentialisme stratégique. La combinaison de la réappropriation du 'féminin' et du questionnement des différenciations sexuées semble en effet être à la base d'un positionnement polymorphe qui joue de la tension, pour reprendre l'expression de Michel De Certeau, entre « tactiques de détournement » et « stratégies de débordement » et crée des marges dont le système est impuissant à refermer la béance, car il ouvre la brèche de la création de « repères utopiques » (DE CERTEAU, 1990 : 35).

Le ré-investissement générique dans le processus d'institution discursive des auteures semble ainsi plus à envisager en termes de « combinatoires d'opération » (DE CERTEAU, 1990 : XXXVI) qui cherchent à exploiter les failles de l'économie littéraire dominante, que de scénarios génériques homogènes. Convertir le désintérêt à la différence en intérêt, le particularisme excluant en différence incluyente, redistribuer, permuter les assignations pour revaloriser le 'féminin', retourner le stigmate en leur faveur ou explorer de nouvelles politiques de l'identité sexuelle en littérature qui cherchent à échapper au binarisme d'une alternative aliénante en déplaçant les assignations sexuées, semblent être autant de solutions à la domination qui coexistent, s'entremêlent et ne se succèdent pas selon un schéma linéaire. Au-delà de l'œuvre de Valenzuela, dans la production de nombreuses auteures argentines (pour exemples, Reina Roffé avec *La Rompiente* ou Sylvia Molloy dans *En Breve cárcel*), la revendication stratégique du 'féminin' d'un côté et le questionnement des différenciations sexuées, qui tend vers le brouillage des catégories sexuelles de l'autre, ne semblent pas nécessairement exclusifs dans la construction d'un cadre (méta)générique qui nous oblige par là même à reconsidérer les usuelles relations associatives et répulsives entre marqueurs de positionnement. L'hétérogénéité du processus de redéploiement des rapports entre genres littéraires et identités sexuées, réfractaire à la pensée disjonctive, rend ainsi souvent impossible la reconstitution d'une unité systématique qui serait réductible à une position unidirectionnelle. L'analyse révèle au contraire des positions simultanées, irréductiblement plurielles, déterminées par l'espace des possibles d'un champ précontraint au sein duquel s'opèrent des négociations génériques que l'on pourrait qualifier 'd'impures'.

Bibliographie

- CASANOVA, Pascale, (2008), *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil.
- DE CERTEAU, Michel, (1980-1990), *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard.
- DÍAZ, Gwendolyn, (1996), « Entrevista con Luisa Valenzuela, Emory University, Atlanta, 1994 », in Gwendolyn Díaz y María Inés Lagos (éd.), *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto propio, 27-52.
- LE DŒUFF, Michèle, (1998), *Le sexe du savoir*, Paris, Flammarion.
- MAINGUENEAU, Dominique, (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- MARTÍNEZ, Nelly, (1994), *El silencio que habla: Aproximación a la obra de Luisa Valenzuela*, Buenos Aires, Corregidor.
- MUÑOZ, Willy Oscar, (2001), « Las huellas de la tradición del diario femenino en "Cuarta versión" », in *Letras Femeninas*, « Número especial sobre Luisa Valenzuela », Vol. 27 / N°1, 49-67.
- NAUDIER, Delphine, (2007), « Les lauréates du Goncourt : une légitimité littéraire en trompe-l'œil ? », in Delphine Naudier et Brigitte Rolet, *Genre et légitimité culturelle : quelle reconnaissance pour les femmes ?*, Paris, L'Harmattan, Bibliothèque du féminisme, 121-142.
- PLANTÉ, Christine, (1989), *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil, Col. Libre à elles.
- (1993), « Questions de différences », in *Multitude. Féminismes au présent*, N°3, Avril.
Disponible sur <http://multitudes.samizdat.net/> [Plante-Christine](#)
- SORIANO, Michèle, (2005), « Hybrides : genres et rapports de genre », in Milagros Ezquerro (dir.), *L'hybride/Lo híbrido. Cultures et littératures hispano-américaines*, Paris, Indigo et Côté-femmes éditions, 41-58.
- VALENZUELA, Luisa, (2001), *Peligrosas Palabras*, Buenos Aires, Temas.
- (1982-2008), « Cuarta versión », in Luisa Valenzuela, *Cuentos completos y uno más*, México, Alfaguara.
 - (2010), « Quatrième version », in Luisa Valenzuela, *Passe d'armes*, Paris, L'Harmattan.

Pour citer cet article : COURAU, Thérèse, (2012), « Différenciation genrée du champ littéraire et valeur positionnelle du ré-investissement générique : l'exemple de " Quatrième version " de Luisa Valenzuela », *Lectures du genre n° 9 : Dissidences génériques et gender dans les Amériques* : 47-55.