



Subalternités et puissance d’agir : genre et sexualité dans "El verbo J" de Claudia Hernández

Sophie Large

► To cite this version:

Sophie Large. Subalternités et puissance d’agir : genre et sexualité dans "El verbo J" de Claudia Hernández. Crisol Série numérique, 2021, Littératures ultra-contemporaines d’Amérique Centrale et des Caraïbes, 18. hal-03375519

HAL Id: hal-03375519

<https://hal.science/hal-03375519>

Submitted on 18 Sep 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Subalternités et puissance d'agir : genre et sexualité dans *El verbo J* de Claudia Hernández

SOPHIE LARGE

UNIVERSITÉ DE TOURS, ICD – EA 6297

sophie.large@univ-tours.fr

Introduction

1. La romancière et nouvelliste salvadorienne Claudia Hernández, née en 1975, fait partie d'une génération d'écrivain·e·s ayant grandi pendant le conflit armé, ce qui a profondément marqué son rapport au monde et à l'écriture. Toutefois, celle-ci n'est pas circonscrite au témoignage, bien au contraire ; le contexte historique y apparaît en toile de fond, repérable uniquement par des indices anecdotiques en lieu et place de références spatio-temporelles concrètes, comme dans son premier roman *Roza, tumba, quema* (2017) consacré à l'histoire et au vécu d'une lignée de femmes pendant, avant et après *une* – plutôt que *la* – guerre.
 2. Dans son second *opus*, publié en 2018 et énigmatiquement intitulé *El verbo J*, Claudia Hernández reprend de nombreuses stratégies textuelles et narratives déjà éprouvées dans *Roza, tumba, quema* – notamment la périphrase, l'ellipse, la polyphonie et l'anachronie –, mais accorde une place encore plus secondaire au conflit armé, qui n'y est que l'un des multiples drames subis par le personnage principal. Plus encore, ce roman se détache d'une vision désenchantée de la réalité salvadorienne ou, plus généralement, centraméricaine, pour offrir une image d'espoir et de résilience. En ce sens, il s'inscrit pleinement dans une rupture par rapport à la littérature dite du « cynisme » ou du « désenchantement » qui caractériserait, selon certain·e·s critiques (Acevedo Leal, 2000 ; Ortiz Wallner, 2003 ; Mackenbach, 2004 ; Cortez, 2010), la littérature centraméricaine d'après-guerre.
 3. Dans cet article, je propose d'analyser la façon dont *El verbo J*, loin de se limiter au constat des multiples violences s'exerçant sur les corps et les subjectivités subalternes, fait émerger une « puissance d'agir »¹ fondée en
- 1 Ce concept, traduit de l'anglais « agency » et issu des études *queer* étatsuniennes, désigne la capacité d'agir du sujet, laquelle repose sur la conscience réflexive de ce

grande partie, dans ce roman, sur la construction du collectif. Je cherche ainsi à montrer, à travers cette étude de cas, que la violence, érigée en paradigme de la littérature centraméricaine d’après-guerre, n’est ni spécifique à l’Amérique centrale – une partie du roman se déroule en effet aux États-Unis –, ni nécessairement synonyme de désillusion. Bien au contraire, *El verbo J*, sans nier les violences et les discriminations, met davantage l’accent sur la puissance d’agir et la construction collective :

la perspectiva que intento privilegiar en las historias que me ocupan, es la de la capacidad de las comunidades de sobrevivir a las situaciones que las superan y la posibilidad del espíritu humano de florecer a pesar de ellas (Hernández, 2019).

4. Pour ce faire, j’étudierai en premier lieu comment le récit construit des assignations de genre tout autant qu’il les déconstruit, révélant par là même le statut ambivalent de la nomination. C’est précisément dans cette ambivalence que réside l’espace au sein duquel peut se déployer la puissance d’agir. Mais, comme je le montrerai dans un second temps, celle-ci ne peut pleinement se développer que dans une dynamique collective.

1. (Dés)assignations : puissance d’agir et nomination

5. Dans son argument comme dans sa structure temporelle générale, *El verbo J* peut se lire comme un *Bildungsroman*. Il relate le parcours de vie, de l’enfance à l’âge adulte, d’un personnage dont l’identité de genre et l’orientation sexuelle sont en contradiction avec l’hétéronormativité des sociétés dans lesquelles il évolue. Comme dans les romans d’apprentissage, le protagoniste passe par une série d’épreuves – la précarité, la guerre, l’exploitation sexuelle, la maladie –, rompt avec sa famille pour entreprendre un long voyage – l’émigration vers le Mexique puis les États-Unis – et revient au pays une fois adulte, ce qui lui permet de prendre la mesure du chemin parcouru. Cette longue odyssée est tout autant une fuite en avant qu’une quête de soi et d’une place dans le monde.

dernier. Le terme « agency », avancé en particulier par Judith Butler (2004 ; 2009), a été traduit en français par « capacité d’agir », « puissance d’agir » ou encore « agentivité ». Dans cet article, je privilégie le terme « puissance d’agir », qui est celui qui figure dans les traductions françaises des ouvrages de Judith Butler, et qui me semble pouvoir rendre compte de la double dimension du concept : capacité d’agir d’une part et conscience réflexive de l’autre.

6. Ce choix du *Bildungsroman* n'est pas isolé dans la fiction féministe contemporaine d'Amérique latine ; c'est même un genre fréquemment adopté du fait de ses caractéristiques particulièrement appropriées à l'exploration de la puissance d'agir des femmes ou des minorités sexuelles et de genre (King, 2014 ; 131). Dans *El verbo J*, le recours à ce genre littéraire permet en effet de mettre en lumière la façon dont l'environnement influe sur la conformation de l'identité et de la subjectivité de l'individu, au moyen de discours performatifs qui le constituent en tant que sujet mais, dans le même temps et comme tout discours performatif, échouent à le circonscrire totalement.

7. Ainsi, il n'est pas anodin que la scène d'ouverture du roman soit celle de l'interpellation inaugurale du personnage, une interpellation manquée qui signe dès le début l'échec de l'assignation hétéronormative. Inaugurale, cette scène l'est doublement : sur le plan narratif d'une part, puisqu'il s'agit de l'*incipit* ; sur le plan diégétique d'autre part, puisqu'elle relate la naissance du protagoniste, une naissance caractérisée par une assignation qui est en même temps une dés-assignation :

Yo estoy bien. Sé que voy a estarlo. La mujer que asistió a mi madre cuando di mi primer llanto le aseguró que, con el tiempo, lo estaría, pero que debía ella tomar algunas medidas mientras ese entonces llegaba. ¿Cómo cuáles? ¿No lo entiende? No. Todavía no salía de la sorpresa de que le anunciara que había dado a luz a un varón en lugar de la niña que había apostado que tendría cuando debió escucharla decir A este niño va a tener que tratarlo distinto al resto. ¿Tiene algo malo? Está en el sitio equivocado, le respondió (p. 5).

8. Cet *incipit* donne ainsi la teneur de ce qui va suivre, tant sur le plan temporel que du point de vue de la caractérisation du personnage. Comme dans la plupart des romans d'apprentissage, le récit se fait *a posteriori* ; ce qui nous est donné à lire est donc une longue analepse qui commence dès la troisième phrase, avec le passage du présent d'énonciation au prétérit. Les deux premières phrases, quant à elles, fonctionnent comme une prolepse, rassurant le lectorat sur l'issue heureuse du roman ; en même temps, elles se parent d'une coloration ironique, puisqu'en réalité les événements qui seront relatés après cette scène inaugurale rivaliseront de violences et d'infortunes.

9. Mais l'information la plus importante de cet *incipit* est sans doute celle qui nous est donnée au sujet du personnage principal, qui est également le narrateur de ce premier chapitre. Malgré le cadrage narratif imposé

par les deux premières phrases, le protagoniste est en effet évoqué ici par d'autres personnages — la mère et la sage-femme —, au moyen du discours indirect ou du discours indirect libre. À peine érigé au rang de narrateur, il est ainsi dépossédé de sa propre subjectivité pour devenir un simple réceptacle des attentes que son entourage nourrit à son sujet. Fantasmé comme fille pendant sa gestation, il est assigné garçon à sa naissance ; mais cette opération d'assignation apparaît d'emblée comme un échec : « Está en el sitio equivocado ». Le performatif inaugural qui accompagne la naissance d'un nouveau-né — « c'est un garçon » — et qui impose ensuite à l'individu de « "citer" la norme » d'un idéal de masculinité afin de « rester un sujet viable » (Butler, 2009 ; 234) est ainsi mis en échec dès la première page. Comme tout performatif, il ne peut certes fonctionner que provisoirement (Butler, 2009 ; 229) mais, ici, cet aspect « provisoire » a un effet immédiat tant dans le récit que dans la diégèse, de sorte que le sujet échappe *toujours déjà* à la catégorisation. Cet *incipit* met donc en scène la double incapacité du personnage à s'auto-définir : à un premier niveau, parce que par définition « la formation du sujet [est] dépendante de l'action antérieure de normes de genre légitimatrices » (Butler, 2009 ; 234) et, à un second niveau, parce que ces normes de genre, censées être légitimatrices et que l'on s'attend à voir citées par les instances familiales et médicales — représentées dans cette scène par la mère et la sage-femme —, réalisent ici une double opération simultanée, d'assignation et de dés-assignation. Le protagoniste est ainsi significativement constitué comme sujet non-conforme en même temps qu'il est dépossédé de sa propre subjectivité.

10. Son identité de genre ne sera par ailleurs jamais explicitée clairement dans le roman. Généralement, comme l'ont souligné plusieurs critiques, le protagoniste se genre au féminin tandis que les autres personnages parlent de lui au masculin (Jossa, 2020 ; 292 ; Yannopoulos, 2021 ; 152). Cela n'est cependant pas systématique. En effet, on trouve, dans le chapitre dont la narration est prise en charge par le protagoniste lui-même, des termes au masculin, comme dans cet exemple : « **Acostumbrado** siempre a mirar desde lejos, me subía a un árbol para verlo lanzar sin que lo molestaran a causa de mi presencia »² (p. 16). Inversement, dans les chapitres narrés par d'autres personnages, on peut relever des termes qui, alors qu'ils font référence au protagoniste, sont genrés au féminin : « Si lo haces bien, podemos conseguir que mucha más gente colabore. Dicen que eres **buena**. Lo dicen

2 Dans cet article, les mises en exergue sont de mon propre fait.

mis amigos. A mí me parece que estás **preciosa** » (p. 78). S'il est vrai que l'usage général tend à créer l'impression que le protagoniste se revendique du genre féminin alors que son entourage lui nie cette identification en le genrant au masculin, je crois pour ma part que les choses sont moins binaires qu'elles n'en ont l'air au premier abord. En effet, les personnages qui s'expriment dans le roman — par le biais du discours indirect libre ou en tant que narrateurs — sont majoritairement des alliés du protagoniste (Jossa, 2020 : 293). Ils véhiculent donc un discours aimant, construisant une image positive du personnage principal et stimulant l'empathie du lectorat envers celui-ci. L'une de ses sœurs, par exemple, lui envoie « vestidos y pelucas, medias y zapatos, y cualquier cosa que le pareciera que se le vería hermosa en ese cuerpo perfecto que había desarrollado » (p. 62). Il n'est certes pas exclu que ces alliés soient en même temps hétérosexistes au point de mégenrer le protagoniste ; toutefois, la relative versatilité dans les assignations me semble plutôt construire un personnage à l'identité fluide, qui échappe à toute catégorisation claire et définitive. Cette hypothèse paraît corroborée par le fait que le protagoniste lui-même fluctue dans ses auto-désignations. On trouve ainsi plusieurs occurrences de double déclinaison, à l'instar de cet échange entre le personnage principal et sa sœur, lors de l'anniversaire de sa nièce :

Podrías también cantar para la niña. Sabes que no tengo buena voz. La niña no lo sabe. Pero ustedes sí. Nosotros te vamos a aplaudir, mi alma. Como siempre. Bueno. ¿Ya sabes cuáles le gustan? Por supuesto: **soy su tío. Y su tía también** (p. 62).

11. L'identité de genre du protagoniste ne répond donc pas aux catégories de la binarité cis-hétéronormative. Dans une interview au sujet de *El verbo J*, Claudia Hernández parle certes de « transsexualité » (Hernández, 2019) à propos de son personnage, un terme qui me semble peu adéquat pour décrire la réalité représentée dans le roman, puisqu'il n'est question à aucun moment d'une quelconque opération de réassignation. En Amérique latine, une personne dans la même situation que le protagoniste s'auto-désignerait plutôt avec le terme « travesti », une réappropriation de l'insulte utilisée pour évoquer la circulation entre les deux genres de manière fluctuante, sans adhésion de façon stable à l'un ou à l'autre³. Mais, quelle qu'elle soit, la catégorie n'est jamais nommée dans le roman : si, comme on

3 L'emploi latino-américain de « travesti » pourrait être traduit en Europe ou aux États-Unis par les termes « queer » ou « genderfluid ».

l’a vu, l’assignation du personnage échoue dès *l’incipit*, cet échec se prolonge tout au long du récit, se transformant ainsi en un refus catégorique de faire entrer le protagoniste dans quelque catégorie que ce soit. Il peut y avoir à cela plusieurs raisons : d’une part, la stratégie textuelle globale de Claudia Hernández, dans *El verbo J* comme d’ailleurs dans *Roza, tumba, quema*, consiste à gommer tout élément référentiel concret. Cela vaut pour toutes les données circonstancielles : le temps — « ¿Cuándo puedes ensayar, amor? La fecha para el evento es esta » (p. 78) —, le lieu — « Soy mesero. ¿Sí? ¿A dónde? En tal sitio » (p. 70) — ou encore la quantité — « Le habían dicho que ahí le pagarían bien. ¿Cuánto? Tanto » — (p. 35). Cette stratégie vise certes, comme dans le précédent roman, à donner une portée universelle à l’histoire particulière qui nous est racontée (Large, 2019 ; 192) ; mais elle permet également d’éluder la catégorisation du protagoniste et de bloquer le mécanisme d’assignation. En évitant la nomination, le récit dés-assigne le personnage et laisse un vide à combler, une faille dans laquelle ce dernier pourra déployer sa puissance d’agir.

12. De ce point de vue, l’absence de nom ou de prénom pour le personnage principal jusqu’à la moitié du roman est particulièrement significative. Là encore, il s’agit d’une stratégie déjà éprouvée dans le précédent roman, qui dessine donc un style propre à l’auteur salvadorienne. Si, dans *Roza, tumba, quema*, l’anonymat permettait de renforcer la confusion entre générations dans le but de marquer l’éternel retour des traumatismes du passé (Large, 2019 ; 198), dans *El verbo J*, cette technique contribue à déjouer les assignations de genre du personnage principal : sans prénom et genre alternativement au masculin ou au féminin, ce dernier échappe en effet à la catégorisation. La première mention de son prénom choisi apparaît à la page 61 d’un roman qui en compte 107 :

La única mujer más linda que tú es nuestra niña, nuestra hija, nuestra muñeca. ¿Verdad que es preciosa? Era la más hermosa en la piñata hasta que llegó Jasmine. Nadie podía dejar de verla. La piel, el cabello, la ropa, el olor. Todo en ella era perfecto. La niña que había nacido pese a las precauciones que habían tomado sus padres dejó su reinado para ir a recibirla. Le dijo Eres una princesa y extendió su mano para tocarla. Jasmine dobló las rodillas para dejarse abrazar por la regenta de la fiesta, que le dijo Te amo, tío. Él le dijo Yo también. No lloró para que el maquillaje no se le corriera. La madre de la niña le dijo Bienvenida, encanto (p. 61).

13. Cette scène est le récit d’une double apparition — « hasta que llegó Jasmine » — : celle du prénom féminin, dont l’initiale renvoie possiblement

au titre du roman, et celle du protagoniste qui, littéralement, « arrive » à l’anniversaire de sa nièce et, symboliquement, « arrive » à la féminité. Ce passage a pu être lu, en même temps que comme une « forme d’*empowerment* », comme une transition du personnage du genre masculin au genre féminin, dans un chapitre significativement intitulé « Ella, », précédé d’un chapitre tout aussi significativement intitulé « Él »⁴. Pour ma part, j’y vois plutôt la possibilité de faire cohabiter dans un même personnage les deux facettes de son identité de genre et, ce faisant, de le soustraire à l’assignation d’une catégorie. S’il est vrai que le prénom Jasmine — de même que les autres attributs de la féminité dont se pare ici le personnage — apparaît clairement dans ce passage comme une manifestation de la puissance d’agir du protagoniste, il n’efface pas pour autant le masculin : « Jasmine » complète mais ne remplace pas. En effet, dans les chapitres qui suivent, on trouvera souvent des formulations qui font exister Jasmine au même niveau que son *alter ego*, notamment au moyen de comparaisons : « También creen que sería fabuloso en el escenario. Como Jasmine, claro » (p. 77) ; « Estaba seguro de que tanto él como Jasmine lucirían bien » (p. 79) ; « Tanto Jasmine como tú van a ser bien recibidos » (p. 98). Par ailleurs, Jasmine est présentée comme un personnage, un double du protagoniste dont la fonction est de le protéger des violences du monde extérieur : « Jasmine era solo para él, para cuando estaba en casa y no quería sentirse vulnerable. Lo hacía sentir seguro e irreconocible ante el espejo, como los tres cerrojos y la tranca en la puerta lo hacían sentir a salvo en su lugar » (p. 62).

14. En « performant » Jasmine, le personnage s’autorise ainsi, à la moitié du récit, à exister pleinement dans toutes ses potentialités : il s’agit là d’une marque de sa puissance d’agir, laquelle implique à la fois une capacité à passer à l’action — visible dans ce choix qu’opère le personnage de devenir Jasmine dans des contextes spécifiques et avec des objectifs bien précis — et une conscience réflexive de soi — repérable dans l’extrait qui précède par le recours à la focalisation interne.

15. L’émergence de cette conscience auto-réflexive est d’ailleurs mise en lumière par la forme du *Bildungsroman*. En effet, le personnage étant saisi dans un processus, un devenir, il est possible de suivre l’évolution de sa prise de conscience, qui est en même temps un *empowerment*. Ceci est particulièrement vrai en ce qui concerne le traitement de son orientation

4 Pour plus de détails sur la juxtaposition de ces deux pronoms au moyen d’une virgule, voir Jossa, 2020 ; 294-295.

sexuelle, définie de façon beaucoup moins équivoque que son identité de genre : il apparaît en effet de façon claire et stable dans l'ensemble du roman que le protagoniste ressent du désir pour les hommes⁵. Mais l'évocation de cette attirance évolue au cours du récit. Dans le premier chapitre, qui relate l'enfance du personnage et son éveil à l'érotisme, le narrateur autodiégétique évoque son orientation sexuelle au moyen d'euphémismes — « mis preferencias » (p. 8) — ou de périphrases — « prefería estar con los niños que con las niñas » (p. 8) ; ces stratégies d'auto-désignation, qui mettent l'accent sur l'idée d'attirance, contrastent fortement avec les insultes tranchantes qui lui sont adressées — « culero » (p. 10), « marica » (p. 16) — et qui, dans un premier temps, lui sont totalement incompréhensibles : « Me metieron en un camión que después llenaron con otros más y me metieron en una prisión pequeña y sucia donde lloré y lloré por dos noches mientras me decían Ya cállate, culero, sin que yo supiera qué querían decirme con esa palabra » (p. 10).

16. Ces insultes finissent cependant par faire sens, à force de répétition : « [Mi madre] prefería verme muerto a que yo fuera culero. Pronunciaba la misma palabra que usaron conmigo los soldados » (p. 15). Le pouvoir du performatif est ici mis en évidence par la répétition d'une même assignation — « culero » —, associée dans les deux cas à un contexte de violence, militaire dans un premier temps, familiale ensuite. Cette nomination et la violence qu'elle véhicule constituent non seulement une entrée traumatique du personnage dans la sexualité, mais aussi la condition préalable à sa libération future : « La citationnalité du performatif rend possible en même temps la puissance d'agir et l'expropriation » (Butler, 2004 ; 126). C'est ainsi que le protagoniste finit par reprendre l'insulte à son compte, dans un retournement performatif qui se produit significativement dans le chapitre « Ella », correspondant à l'arrivée de Jasmine — le prénom et le personnage — dans le roman. Après avoir été agressé par trois inconnus et violé par deux d'entre eux, possiblement en représailles pour avoir fui la maison où, quelques années auparavant, il avait été reclus et exploité sexuellement, le personnage échange à ce sujet avec son employeur, dans un dialogue qui met en évidence l'incrédulité et la méfiance de ce dernier :

5 On peut formuler l'hypothèse que ce traitement différencié de l'orientation sexuelle et de l'identité de genre permet précisément, dans ce roman, de rendre compte à la fois du poids de l'assignation dans la formation du sujet et, dans le même temps, de l'échec de toute tentative de catégorisation.

¿Por qué creía entonces que habían llegado por él? Porque le decían Ahora sí nos las vas a pagar y lo llamaban por nombres insultantes mientras lo golpeaban con odio íntimo. Pero dices que no los conocías. Nunca los había visto. ¿Cómo podía ser que el odio fuera íntimo? No lo sabe. ¿Podía ser que lo hubieran confundido con alguien más? ¿Usted dice con otro marica de mierda? (p. 51)

17. Dans cet extrait, la présence de l'insulte est à la fois paralysante — lors de l'agression évoquée dans le dialogue — et encapacitante — lors du dialogue lui-même avec l'employeur —, ce qui rend compte de la double dimension de l'assignation. Par ailleurs, et à l'inverse de ce que l'on peut observer au début du roman, l'insulte proprement dite — « marica de mierda » — est prononcée par le personnage lui-même, dans un objectif de distanciation et de réappropriation visant à mettre à nu la violence de son interlocuteur. On a donc là une évolution majeure. L'insulte n'est plus seulement traumatique et apposée de l'extérieur ; mise dans la bouche du premier concerné, elle est réorientée à des fins d'auto-défense et ouvre un espace pour la puissance d'agir du personnage :

le fait d'être nommé par un autre est un événement traumatique : c'est un acte qui précède toujours ma volonté, un acte qui m'introduit dans un monde linguistique dans lequel je peux alors éventuellement commencer à déployer ma puissance d'agir (Butler, 2004 ; 61).

18. Par ces stratégies textuelles et narratives, Claudia Hernández met ainsi en scène l'ambivalence de la nomination. Qu'elle concerne dans ce roman l'identité de genre ou l'orientation sexuelle, la nomination est toujours en même temps une assignation et une dés-assignation. Plus encore, par son caractère performatif qui ouvre la voie à une reformulation, elle constitue paradoxalement la condition de possibilité de la puissance d'agir. Cette dernière est, de plus, relationnelle, puisqu'elle ne peut justement exister sans la nomination. Toutefois, ce caractère relationnel est loin d'être uniquement un rapport d'opposition : le roman met aussi en évidence que la puissance d'agir croît à mesure que grandit la force du collectif.

2. Du singulier au pluriel : puissance d’agir et multitudes *queer*⁶

19. *El verbo J* est le récit d’un double processus d’émancipation. Au cours de son odyssée, le personnage principal lutte en effet pour sortir de la précarité et, surtout, pour vivre librement son identité de genre et sa sexualité. Le motif du voyage, fondamental dans les romans d’apprentissage, constitue le symbole de cette recherche d’indépendance économique et sexuelle, et prend ici la forme particulière du « sexil »⁷ puisque l’élément déclencheur réside dans l’homophobie subie par le protagoniste au sein de sa famille : « Decidí marcharme porque mi madre me prohibió bajo cualquier circunstancia volver a acercarme o siquiera a ver de lejos a ese niño » (p. 17). C’est donc l’insécurité du cercle familial, caractérisé par des pratiques violentes et incestueuses, qui pousse le personnage à quitter seul son pays alors qu’il est encore mineur.
20. Certaines violences familiales — brimades, coups, travail infantile — sont décrites explicitement dans le premier chapitre, narré à la première personne ; d’autres ne seront évoquées clairement que dans la seconde moitié du roman mais figurent déjà en filigrane dès le début. C’est le cas de l’inceste, perceptible dans la description inaugurale des relations intrafamiliales, grâce au recours à une stratégie intertextuelle. En effet, la mère a coutume d’attacher ses enfants à un arbre, une habitude présentée dans un premier temps comme un moyen de les protéger de la violence du père (p. 5) mais très rapidement utilisée pour maîtriser la sœur aînée souffrant de troubles psychiques, lorsqu’elle devient « furiosa o incontrolable » (p. 9). La récurrence de cette scène — évoquée cinq fois dans un chapitre comptant seulement quatorze pages — contribue à établir assez distinctement le lien d’analogie avec le célèbre personnage de José Arcadio Buendía dans *Cien años de soledad*, également attaché à un arbre dans la cour de sa maison par sa propre famille. Cet élément intertextuel constitue ainsi un indice, à l’ouverture du roman, du fonctionnement incestueux qui régit les relations
- 6 Je reprends ici une expression de Paul B. Preciado désignant les « minoritaires sexuels » dans leur potentiel de transformation des dispositifs sexopolitiques. Pour Preciado, les multitudes *queer* sont au centre d’« un travail de "déterritorialisation" de l’hétérosexualité. Une déterritorialisation qui affecte aussi bien l’espace urbain (il faut donc parler de déterritorialisation de l’espace majoritaire et non de ghetto) que l’espace corporel » (Preciado, 2003 ; 21).
- 7 Ce concept a été forgé par le Portoricain Manolo Guzmán pour évoquer « the exile of those who have had to leave their nations of origin on account of their sexual orientation » (Guzmán, 1997 ; 227).

dans le cercle familial du protagoniste et dont on aura la confirmation quelques chapitres plus loin :

Su padre era el mal del que debían protegerla. Si no les había dado un sobrino que fuera además su hermano había sido gracias a que ella había ahorrado de lo que todos le mandaban para llevarla a una clínica sin cartel donde le quitaran esa preocupación (p. 74).

21. Fuyant ainsi la famille hétéropatriarcale et ses violences sur le chemin du « sexil », le protagoniste n’aura de cesse par la suite de tenter de reconstruire des formes familiales alternatives. Mais, comme souvent chez Claudia Hernández, les traumas se répètent : la figure alcoolique et violente du père se « réincarne » dans un fiancé caractérisé comme « un monstruo que, una vez que se alcoholizaba, se transformaba en su padre y lo golpeaba de nuevo y lo llamaba por los nombres que no quería oír » (p. 54). La réitération — « de nuevo » — contribue à gommer la frontière entre le père et le petit-ami, en maintenant l’ambiguïté entre un possible comportement habituel de ce dernier ou une répétition à travers lui de la violence du père. De fait, le protagoniste revit ces situations constamment au fil de son évolution, à tel point qu’elles finissent par constituer pour lui une forme de normalité :

No podía confiárselo a sus hermanas. Lo único que podía hacer era llamar a la de la otra costa y decirle que no había novedad. No había pasado nada interesante en esa semana. ¿Nada? ¿Hacían diferencia tres hombres más en la vida? No (p. 53).

22. Toutefois, au-delà de ces violences et de leur éternelle répétition, le protagoniste est présenté comme un personnage résilient, poussé en avant par une force vitale qui l’amène constamment à construire de nouveaux liens affectifs. C’est ainsi que son parcours après la rupture avec sa famille et avec son pays d’origine est marqué par un passage du singulier au collectif et, corrélativement, de la solitude à la solidarité. Si l’on suit les différentes étapes dans l’ordre diégétique, on constate en effet que le personnage passe du cercle familial patriarcal, décrit précédemment, à une « famille choisie » (Weston, 1991). Son voyage commence assez dramatiquement par un huis-clos avec trois hommes qui, l’ayant trouvé seul et livré à lui-même, l’ont récupéré pour abuser sexuellement de lui et le faire travailler gratuitement dans leur restaurant. Libéré par des clients, il retrouve finalement ses sœurs jumelles, émigrées avant lui aux États-Unis. Il s’engage ensuite dans une communauté religieuse, vraisemblablement évangélique, où il fait la connaissance d’une femme qui deviendra son amie, puis sa colocataire lors-

qu'il aura été expulsé de son église. Après avoir contracté le VIH, il intègre une autre communauté, d'expérience cette fois, en tissant des liens avec d'autres personnes également infectées. Enfin, il développe avec sa sœur un nouveau modèle familial, en donnant ses gamètes pour la conception de l'enfant de celle-ci, qui sera porté par l'amie et ancienne colocataire. Le parcours de vie de ce personnage est donc celui d'une émancipation qui est certes concrète, puisqu'il quitte une famille violente pour en construire une autre, fondée sur l'affection et l'entraide, mais surtout symbolique : à travers lui, c'est le modèle de la famille hétéropatriarcale, lequel « produit environ trois dixièmes de névrosés » (Fanon, 1952 ; 39), qui vole en éclats.

23. Ce parcours, esquissé ici brièvement, est cependant loin d'être uniforme. Bien au contraire, il est semé d'embûches et jonché de retours en arrière. Par exemple, la première étape après le départ en exil est une longue descente aux enfers plutôt qu'une libération, caractérisée par une aggravation de la situation du protagoniste et une surenchère des violences à son encontre. De même, le lien affectif fort qu'il développe avec sa colocataire, avec qui il s'autorise pour la première fois de sa vie à être un enfant (p. 34), est contrebalancé par les violences qu'il subit à la même période, d'abord de la part de la communauté religieuse à laquelle il appartient, puis de la part de son fiancé une fois qu'il a quitté la communauté. Cette période ambivalente se solde d'ailleurs, significativement, par une tentative de suicide. Le temps de ses retrouvailles avec ses sœurs, lui aussi, est marqué par des effets de clair-obscur : leurs relations sont fraternelles et solidaires, mais il est contraint de leur mentir pour leur cacher qu'il se prostitue contre son gré avec un homme riche, su « boleto de oro » (p. 40), afin de subvenir aux besoins des différents membres de sa famille.

24. Si l'on s'arrête à l'ordre des événements dans la diégèse, le parcours de vie du protagoniste est donc plutôt chaotique, en dépit d'une opposition claire entre le point de départ — la famille hétéropatriarcale — et le point d'arrivée — la famille choisie. Mais le temps du récit, lui, construit un parcours bien plus linéaire, qui fonctionne sur un double principe : le nombre — plus le récit progresse, plus les personnes soutenant le protagoniste sont nombreuses — et la progression ascendante — les événements sont globalement classés dans les chapitres de façon à gommer les régressions, mais également à faire émerger une unité thématique. Pour ce faire, Claudia Hernández a recours à de nombreuses analepses et prolepses. Ainsi, le premier chapitre met en scène l'enfance du protagoniste au pays et

les violences intrafamiliales ; le second évoque sa rencontre avec sa colocataire et les violences subies au sein de la communauté religieuse ; le troisième développe ses retrouvailles avec ses sœurs — pourtant antérieures aux événements narrés dans le chapitre précédent — et les violences sexuelles vécues à différentes périodes de sa vie — séquestration, viol, prostitution — ; le quatrième est l'arrivée de Jasmine dans le récit, au sein d'une cellule familiale élargie — sœurs, beau-frère, nièce — ; le cinquième relate son infection au VIH et sa rencontre avec un volontaire du programme d'entraide entre personnes infectées ; le sixième évoque son intégration dans une communauté de personnes vivant avec le VIH ; le septième est un retour au pays et une confrontation avec la branche homophobe de la famille ; le huitième évoque la construction d'une famille choisie aux États-Unis, grâce au don de gamètes, ainsi que les retrouvailles avec l'amour d'enfance du protagoniste.

25. Globalement, on voit ainsi se dessiner deux grandes parties : celle des violences — familiales, institutionnelles, sexuelles — et celle de la reconstruction. L'arrivée de Jasmine et l'infection au VIH servent, pour leur part, de pivot entre les deux. D'ailleurs, dans le sommaire, les deux chapitres apparaissent sur une seule et même ligne, comme s'ils formaient ensemble une unité, bien qu'ils soient séparés dans le corps du texte par un saut de page, comme pour le reste des chapitres. Ce point a été interprété comme un moyen d'établir un lien de cause à effet entre la transition du personnage et son infection au VIH (Jossa, 2020 ; 295). En ce qui me concerne, j'y vois plutôt une stratégie consistant à diviser le récit en deux grandes parties ; le fait que la transition et l'infection au VIH en constituent le centre me semble alors surtout traduire sur un plan narratif le rôle prépondérant qu'elles jouent dans la diégèse. De cette façon, la construction narrative se présente à la fois comme une flèche en avant et comme un diptyque. On passe en effet, d'une partie à l'autre, de la violence à la reconstruction ; mais cette transition se fait progressivement, grâce à la présence et à l'aide de soutiens de plus en plus nombreux. Le protagoniste est d'abord seul dans le premier chapitre ; il est ensuite soutenu par une personne — l'amie et colocataire — dans le deuxième, puis par deux personnes — les sœurs jumelles — dans le troisième et par quatre dans le quatrième. Dans la seconde partie, cette dynamique est accentuée par un effet de groupe : ce ne sont plus des soutiens individuels qui s'ajoutent les uns aux autres — l'amie, les sœurs, les conjoints et enfants des sœurs —, mais des communautés — le

programme d'entraide entre personnes infectées, un groupe d'amis séropositifs et enfin la famille choisie et réinventée.

26. Cette combinaison de deux dimensions — thématique et quantitative — dans la construction narrative provient en grande partie de l'association de deux stratégies : les anachronies et la polyphonie. Comme on vient de le voir, les prolepses et les analepses permettent de faire ressortir des unités de sens dans chaque chapitre et de dessiner ainsi deux grandes parties dans le roman. En complément de cela, la progression quantitative des soutiens au protagoniste, qui tend à renforcer le lien logique entre le collectif et la capacité de (se) reconstruire, est mise en relief par un jeu complexe de voix narratives qui s'entrelacent, se superposent et s'additionnent à mesure que progresse le récit.

27. Cette structure est visible dès le sommaire, puisque le chapitrage correspond — à l'exception des deux chapitres centraux évoqués plus haut — aux personnes grammaticales : Yo, Tú, Él, Ella, Eso, Nosotros, Ustedes, Ellos. Les titres des chapitres annoncent ainsi dès le début la progression du singulier vers le pluriel. Par ailleurs, ils rendent également compte du développement de la subjectivité du personnage. D'abord uniquement capable de dire « je », il entre dans l'ordre linguistique à partir du second chapitre grâce à la possibilité d'une interlocution, laquelle constitue un préalable à la séparation entre le « moi » et les tiers dans « Él ». Après les deux chapitres centraux « Ella » et « Eso » — dont il n'est pas exclu pour ce dernier qu'il fasse symboliquement référence au « Ça » psychanalytique, considéré comme le point de départ de la vie psychique, même si, sur le plan discursif, il renvoie clairement au VIH —, la seconde partie du roman constitue l'avènement d'une dynamique collective. « Nosotros » évoque en effet un lien entre le protagoniste et ses groupes d'appartenance secondaire : le programme d'entraide pour personnes vivant avec le VIH auquel il accepte de participer ainsi que son groupe d'amis séropositifs. Le pronom de première personne du pluriel représente également un préalable à la mise à distance de la famille d'origine qui s'opèrera ensuite dans « Ustedes » puis dans « Ellos ». Si l'on en croit le sommaire, l'ordonnancement des chapitres implique donc bien à la fois la construction d'une subjectivité en devenir et l'élargissement de la perspective du singulier au pluriel : ces deux éléments apparaissent de cette façon comme corrélatifs l'un de l'autre, le singulier ne pouvant finalement advenir à lui-même que par le recours au pluriel. Enfin, le chapitrage résonne également avec le titre du roman, *El verbo J*, et en

donne des pistes de compréhension. Les pronoms personnels apparaissent en effet comme les sujets permettant de faire advenir le « verbe J », où la lettre « J » renvoie vraisemblablement à « Jasmine », qui n'est donc pas traitée comme une identité, une essence, une substance — comme cela aurait été le cas avec l'emploi du nom propre —, mais comme un devenir : « Quizás el título de la novela, *El verbo j*, al referirse a un verbo incierto que empieza por jota, se refiere justamente a este conjugar los hechos, a este ir tejiendo la historia de Jasmine por un entramado de voces, de verbos » (Jossa, 2019 ; 874).

28. Les pronoms personnels des chapitres se conjuguent ainsi pour donner naissance à une subjectivité par définition en constante transformation. Toutefois, dans les faits, les chapitres sont beaucoup moins uniformes que ne le laissent croire leurs titres. En effet, comme souvent chez Claudia Hernández, la pluralité des voix est de mise, notamment par un recours fréquent au discours indirect libre. Ainsi, à l'intérieur de chaque chapitre se combinent des voix diverses, qui diffractent la perspective et démultiplient l'effet de collectif constitué autour du protagoniste. À travers ces points de vue de plus en plus nombreux mais la plupart du temps favorables au personnage principal se dessine une idée de communauté, de « multitude *queer* » qui, par ses liens d'alliance, défie l'hétéronormativité et, avec elle, son idée de l'individu et de la famille. Les rapports communautaires sont régis par une entraide constante et une forte capacité à l'humour et à l'auto-dérision qui contraste, dans le chapitre « Nosotros », avec le sérieux des violences du chapitre « Yo » : « Para ese entonces, ocho de nosotros habían muerto ya. No queríamos que hubiera un noveno, pero sabíamos que sucedería, así que comenzamos a correr apuestas acerca del siguiente (p. 86).

29. La création de nouveaux liens familiaux en dehors de la structure hétéropatriarcale est elle aussi marquée par l'humour :

Al principio habían querido que fuera del marido de la gemela sin hijos, pero terminaron por decidir que fuera del hermano de ella: su marido era muy feo. Era mejor que se pareciera a su hermano. Todos estaban de acuerdo en eso. Se reían. El marido también se reía (p. 107).

30. En passant du singulier « Yo » au collectif « Nosotros » puis « Ellos » — ce « eux » faisant possiblement référence aux retrouvailles entre le protagoniste et son ancien amour d'enfance, en plus d'évoquer ses liens avec sa famille choisie et réinventée —, le personnage *est* et *se* construit constamment, tel un verbe qui se décline en fonction des situations et des sujets

avec lesquels il interagit. Ce processus déconstruit les structures de la parenté et de la parentalité hétéronormatives mais il s'agit, comme on le voit, d'une déconstruction qui, par-delà les violences et l'adversité qu'affrontent les sujets subalternes, possède également un potentiel réjouissant, reposant impérativement sur le collectif : en effet, dans les deux exemples cités précédemment, le rire que provoque le défi adressé à l'hétéronormativité repose essentiellement sur l'existence d'un collectif et d'une complicité entre ses membres. Ainsi, le sujet *queer* devient multitude.

Conclusion

31. Dans ce second roman, Claudia Hernández embrasse donc le parcours de vie d'un personnage qui échappe à toute catégorisation hétéronormative et dont la subjectivité est saisie dans son devenir, comme l'annonce le titre programmatique de l'œuvre, fait d'un verbe et d'une initiale qui excluent de fait l'idée même d'une essence. L'absence de noms propres — hormis le prénom choisi —, le traitement grammatical du genre, le choix délibéré de ne pas nommer de catégorie ou encore l'usage de l'insulte rendent ainsi compte de la façon dont se construisent et se déconstruisent les subjectivités subalternes, dans une dialectique constante entre soi et les autres.
32. L'ambivalence de cette (auto-)nomination, qui est dans le même temps une assignation et une dés-assignation, produit alors les conditions nécessaires au déploiement de la puissance d'agir du sujet subalterne. Cette dernière est démultipliée par la force du collectif, que le roman évoque grâce à l'emploi de stratégies narratives et textuelles combinant, notamment, l'anachronie et la polyphonie, de façon à faire émerger l'idée d'un rapport proportionnel entre le lien communautaire et la puissance d'agir. Ce faisant, Claudia Hernández met en évidence l'interdépendance des subjectivités subalternes, donnant à son personnage quasi-anonyme un caractère exemplaire, quoique singulier.
33. À ce traitement du genre s'ajoute, d'autre part, une exploration d'autres formes de subalternité. En effet, l'exil du personnage principal permet également de saisir les rapports de race et de classe régissant les sociétés salvadorienne, mexicaine mais aussi étatsunienne — aisément reconnaissables malgré des références spatiotemporelles volontairement imprécises —, grâce au motif du voyage qui est traité à la fois comme exil écono-

mique et comme « sexil ». Ainsi, Claudia Hernández met le doigt sur le caractère intersectionnel de ces différentes formes de subalternité, tout en déconstruisant les préjugés eurocentrés concernant la façon dont l’homophobie, le sexisme et la transphobie seraient supposés s’exercer en Amérique Latine et aux États-Unis :

El hecho de que el personaje provenga de Latinoamérica nos permite ver, no solo cómo funcionan nuestras sociedades (que somos nosotros mismos) con quiénes tienen demandas y carecen de privilegios. Nos deja ver cuánto nos falta por crecer. Que buena parte de la historia suceda fuera de Latinoamérica nos permite ver lo vulnerables que podemos seguir siendo incluso en sociedades en las que se han ganado espacios y manejan un discurso de tolerancia y aceptación. Nos deja en evidencia la existencia de otros no tan nuevos elementos de adversidad a los que como latinoamericanos nos enfrentamos (Hernández, 2019)

34. Cette dimension intersectionnelle, combinant classe, race, genre et sexualité, reste à analyser dans ce roman, notamment à travers le traitement du « secreto abierto » ou de la « near-invisibility » (King, 2014 ; 102), un concept qui permet de rendre compte de la façon dont la puissance d’agir des sujets subalternes varie selon les contextes :

we cannot assume that invisibility is the same as absence, insignificance, or lack of agency. Nor should we assume that invisibility and silence are always already permanent, having no causes, no beginning, and no end. The truth is that this so-called invisibility is neither complete, nor blameless, nor permanent (King, 2014 ; 101).

35. Mais, par-delà l’enchevêtrement de violences et de dominations, *El verbo J* apparaît en définitive comme un récit optimiste, où la puissance d’agir du protagoniste croît à mesure que grandit la force du collectif. De cette façon, Claudia Hernández s’éloigne du « désenchantement » des romans d’après-guerre, sans pour autant développer une vision utopique ou idéalisée des sociétés qu’elle représente : son récit rend ainsi compte de la complexité non seulement de son personnage, mais aussi des rapports que la littérature centraméricaine contemporaine entretient avec le réel.

Bibliographie

ACEVEDO LEAL Anabella, «La estética de la violencia: deconstrucciones de una identidad fragmentada», in *Temas centrales. Primer simposio centroamericano de prácticas artísticas y posibilidades curatoriales*

contemporáneas, PÉREZ-RATTON Virginia (dir.), San José, TEOR/ética-Gate Foundation, 2000, p.98-108.

BUTLER Judith, *Le pouvoir des mots : politique du performatif*, traduit de l’anglais (États-Unis) par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2004.

BUTLER Judith, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du “sexe”*, traduit de l’anglais (États-Unis) par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

CORTES Beatriz, *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*, Guatemala, F&G Editores, 2010.

FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Gallimard, 1952.

GUZMÁN Manolo. « “Pa la Escuelita con mucho cuidao y por la orillita”: A Journey Through the Contested Terrains of the Nation and Sexual Orientation », in *Puerto Rican Jam: Rethinking Colonialism and Nationalism*, NEGRÓN MUNTANER Frances et GROSGOUEL Ramón (dir.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

HERNÁNDEZ Claudia, *Roza, tumba, quema*, Bogotá, Laguna Libros, 2017.

HERNÁNDEZ Claudia, *El verbo J*, Bogotá, Laguna Libros, 2018.

HERNÁNDEZ Claudia, « La transexualidad es un hecho y un derecho que se planta y sobrevive a las embestidas de la intolerancia », *El mostrador*, 18 novembre 2019. En ligne : <https://www.elmostrador.cl/braga/2019/11/18/claudia-hernandez-autora-de-el-verbo-j-la-transexualidad-es-un-hecho-y-un-derecho-que-se-planta-y-sobrevive-a-las-embestidas-de-la-intolerancia/>

JOSSA Emanuela, «Exilios del cuerpo: *El verbo J* de Claudia Hernández», in *Orillas*, n°8 (« Rumbos. Cuerpos en fuga. El imaginario de la enfermedad en la narrativa hispanoamericana (1983-2018) »), 2019, p.871-874.

JOSSA Emanuela, «El verbo afectar: afectos y discreción en *El verbo J* de Claudia Hernández», in *Altre Modernità*, n°24 (« Escrituras de la

enfermedad y discurso decolonial en la literatura hispanoamericana reciente »), 2020, p. 285-305.

KING Rosamond S., *Transgressive Sexualities in the Caribbean*. Gainesville: University press of Florida, 2014.

LARGE Sophie, «De violencias y traumas: las mujeres en la posguerra en *Roza, tumba, quema* de Claudia Hernández», in *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, n°38 (« Centroamérica: culturas e identidades »), 2019. En ligne :

<http://istmo.denison.edu/n38/dossier/12.pdf>

MACKENBACH Werner, «Después de los pos-ismos: ¿Desde qué categorías pensamos las literaturas centroamericanas contemporáneas?», in *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, n°8 (« Hacia una historia de las literaturas centroamericanas »), janvier-juin 2004. En ligne :

http://istmo.denison.edu/no8/articulos/pos_ismos.html#titulo1

ORTIZ WALLNER Alexandra, «Trazar un itinerario de lectura: (des)figuraciones de la violencia en una novela guatemalteca», in *InterSedes: Revista de las Sedes Regionales*, vol. IV, n°6, 2003, p.135-145.

PRECIADO Paul B., « Multitudes queer. Notes pour une politique des "anormaux" », *Multitudes*, vol. 2, n°12, 2003, p.17-25.

WESTON Kath, *Families We Choose: Lesbians, Gays, Kinship*. New York: Columbia University Press, 1991.

YANNOPOULOS Alexis, «Performatividad y anamorfosis en *El verbo J* de Claudia Hernández», in *Entre textos y crítica. Performatividad de género en la literatura en lengua española del siglo XXI*, PALAIS Marie-Agnès (dir.), Paris, Mare et Martin, 2021, p.151-159.