

LA PETITE FILLE : STRATÉGIE DE LIBÉRATION DANS L'ŒUVRE DE MAROSA DI GIORGIO

Nadège GUILHEM
UNIVERSITÉ TOULOUSE JEAN JAURÈS, CEIIBA

Ángel Rama affirme, dans le prologue à son anthologie *Aquí cien años de raros*, que la littérature écrite par les « raros uruguayos »¹, « desprendiéndose de las leyes de la causalidad, trata de enriquecerse con ingredientes insólitos emparentados con las formas oníricas, opera con provocativa libertad » (RAMA, 1966 : 9). Si les « raros » sont largement questionnables en tant que catégorie ou mouvement littéraire (GIRALDI DEI CAS, 2010), cette « provocativa libertad » est certainement la caractéristique commune à toutes ces œuvres. Felisberto Hernández, Armonía Somers, Juan Carlos Onetti, Marosa di Giorgio ont cela en commun qu'ils cherchent et revendiquent une forme de liberté, ou plutôt des formes de liberté, à travers leurs œuvres. Ils se retrouvent en ce qu'ils s'écartent du canon réaliste, en ce qu'ils explorent « lo no convencional, lo inconveniente, lo que perturba, lo indecoroso, lo indecente, lo obsceno, lo inmoral, lo deshonesto, lo licencioso, lo libre. Eso, al fin: lo libre » (ACHUGAR, 2010 : 27). Les auteurs que Rama regroupe dans la tendance « raros » n'ont pas tenté de former un groupe littéraire et se caractérisent davantage par leur volonté d'être libres. C'est finalement l'artifice de la catégorisation proposée par Rama qui les regroupe dans ce que l'on pourrait appeler une marge plurielle, compilation des libertés prises par rapport au canon. Ce sont des libertés qui dérangent et qui dé-rangent, qui chamboulent l'ordre littéraire établi. Ainsi, prenons l'exemple de Marosa di Giorgio. Son œuvre est exigeante, elle force les lecteurs à se défaire de leurs conceptions préétablies, naturalisées, elle ne répond pas à leur horizon d'attente et les invite à prendre des libertés en (im)posant un questionnement des discours et normes canoniques. Il s'agit d'un pacte de lecture dans lequel le lectorat doit accepter de se défaire de ses conceptions et de ses attentes pour pouvoir s'ouvrir à l'œuvre de l'écrivaine uruguayenne. J'attribue cette forme de liberté à la perspective de la petite fille qui est majoritairement adoptée par l'instance énonciative.

Parmi les nombreuses libertés que prend Marosa di Giorgio, l'hybridité générique est certainement la plus visible. Comme le souligne Hebert Benítez Pezzolano, « sus poemas y narraciones novelescas son estrictamente salvajes en la medida en que consiguen huir de semejantes categorías descriptivas » (BENITEZ PEZZOLANO, 2005). Pour appréhender ses textes, qui revendiquent un mélange des genres, dans toute leur complexité, il me semble nécessaire de faire appel aux outils de l'analyse narrative et de l'analyse poétique. Ainsi, comme l'ont fait d'autres critiques avant moi (BENITEZ PEZZOLANO, 2012), j'emploierai des termes tels que « protagoniste » et « instance énonciative » pour rendre compte du schéma communicationnel de ses poèmes.

Dans les textes de Marosa di Giorgio auxquels je m'intéresse, la protagoniste est une petite fille et l'instance énonciative (BENITEZ PEZZOLANO, 2012) s'y réfère à la première personne ou à la troisième personne, selon la distance qu'elle souhaite instaurer avec celle-ci, mais il s'agit toujours d'une même entité. C'est une relation en miroir dans laquelle l'instance énonciative narre ses propres actions comme si elle en était l'observatrice. Marosa di Giorgio affirmait, « Me miro como en un espejo », c'est aussi ce que fait l'instance énonciative qu'elle

¹ Lautréamont, Horacio Quiroga, Federico Ferrando, Felisberto Hernández, José Pedro Díaz, Luis Garini, Armonía Somers, María Inés Silva Vila, Gley Eyherabide, Héctor Massa, Luis Campodónico, Marosa di Giorgio, Jorge Sclavo, Mercedes Rein, Tomás de Mattos.

a créée, avec une dimension temporelle supplémentaire qui renforce le dédoublement : l'instance énonciative narre des moments de son enfance, depuis un temps imprécis et variable, en adoptant le point de vue de l'enfant. L'autrice énonce clairement ce projet de retour à l'enfance dans plusieurs de ses poèmes, comme lorsqu'elle rédige une sorte de décalogue « para revivir la edad anaranjada » (DI GIORGIO, 2010 : 50), soit pour revivre l'enfance. Il convient de souligner le fait que la protagoniste ne prend que très rarement la parole dans les textes. Toutefois, cette absence de parole est compensée par l'instance énonciative. Effectivement, tout au long de l'œuvre s'instaure un dédoublement entre la protagoniste, qui agit mais n'a pas de voix, et l'instance énonciative, qui donne voix au sujet subalterne qu'est la protagoniste. Le retour à l'enfance n'est pas narré « únicamente como aquello que la niña vio, es decir como una cita de "aquel" léxico de la infancia, sino como una persistencia válida de ese léxico en el "ahora" del enunciador » (BENITEZ PEZZOLANO, 2012 : 23), ce qui explique la particularité de la stratégie mise en place par l'autrice et le choix du terme « dédoublement ». Ce dédoublement est, selon moi, un élément fondamental dans l'œuvre de Marosa di Giorgio car il permet de donner aux actions de la petite fille une dimension dénonciatrice et de négociation. Considérons, suivant la formulation de Bakhtine/Voloshinov, que « les formations idéologiques sont de nature sociologique de façon intrinsèque et immanente », soit que « l'esthétique [...] n'est qu'une variété du social », autrement dit que l'œuvre d'art entretient des liens inhérents et réciproques avec le social. Dans l'œuvre de Marosa di Giorgio, il y a reproduction du social (ici, reproduction du code, des hiérarchies et de l'organisation sociales) et négociation avec celui-ci par les choix narratifs et poétiques. À travers le dédoublement protagoniste-instance énonciative, l'autrice met en scène l'idée selon laquelle « l'œuvre poétique est un condensateur puissant d'évaluations sociales inexprimées : chaque mot en est saturé » (BAKHTINE / VOLOSHINOV, 1981 : 201). Cette stratégie établit une pluralité d'énoncés qui permet la représentation du code et donc une connaissance commune du contexte extra-textuel et, à la fois, une prise de distance par rapport à ce contexte représenté grâce à l'instance énonciative qui redonne voix au sujet subalterne qu'est la petite fille et crée un espace d'interlocution qui déstabilise les consensus et conventions. La mise en scène choisie instaure une communication entre l'autrice, la protagoniste-instance énonciative et le lectorat pour générer une lecture *différente* du social et des codes qui lui sont afférents. En effet, ce que l'on pourrait considérer dans un premier temps comme un manquement aux normes sociales dû à une méconnaissance de ces mêmes normes, devient pour le lectorat, grâce à ce dédoublement, la revendication d'espaces de liberté. L'instance énonciative, qui adopte la perspective de la petite fille, par la narration même de ses actes, revendique une forme d'agentivité, telle que Judith Butler la définit dans le cadre de sa théorie de la performativité (BUTLER, 1998 : 2007). Selon la lecture que je propose, c'est donc le dédoublement instance énonciative-protagoniste qui permet l'agentivité dans les textes de Marosa di Giorgio.

Après avoir présenté les codes prohibitifs et le rôle du dédoublement du sujet dans l'œuvre de Marosa di Giorgio, nous ferons une lecture linéaire du poème 5 du recueil *Poemas* pour analyser, dans un premier temps, la manière dont ce dédoublement génère une distanciation critique avec la normativité spatio-temporelle qui régit l'histoire, puis, dans un deuxième temps, comment il permet de créer un espace de liberté dans la répétition du code.

Contexte, codes et dédoublement du sujet

Marosa di Giorgio publie son premier recueil, *Poemas*, en 1953 dans un Uruguay progressiste en matière de lois sociales mais marqué par de fortes inégalités entre la capitale, Montevideo, et le reste du territoire. Par ailleurs, comme il arrive bien souvent, les lois sont en avance sur les mentalités et la société reste profondément structurée par ce que Michelle

Coquillat appelle le « code familial » et le « code social » (COQUILLAT, 1982 : 140). Dès son premier recueil, Marosa di Giorgio représente les codes sociaux et familiaux depuis la perspective de la petite fille à travers l'instance énonciative et la manière dont ces codes interagissent avec la protagoniste. Ainsi, les lieux sont généralement divisés de manière symbolique et nous pourrions les décrire comme suit : l'intérieur représente le code social et moral ; l'extérieur souvent lié à la nature, représente une certaine liberté. Il conviendrait de nuancer cette opposition binaire, toutefois, elle reste, malgré sa superficialité, représentative de la dynamique globale de la répartition de l'espace dans l'œuvre. À l'extérieur, la petite fille agit de manière autonome, à l'intérieur elle suit le « code ».

À propos de ses souvenirs d'enfance, Marosa di Giorgio a déclaré « son varias cosas entrecruzándose pero prima un poco de miedo, una cierta zozobra, el núcleo familiar sumamente preocupado, velando sumamente, y por lo mismo opresivo » (DI GIORGIO, 2010 : 40). Ce noyau familial qu'évoque l'autrice dans un entretien serait un représentant du code social, et par là-même du système patriarcal, avec lequel l'instance énonciative marque une distance. Le noyau familial est généralement associé dans l'œuvre de l'autrice à l'espace intérieur de la maison familiale. Cet espace symbolise ce qui est familier, connu et qui implique une forme de sécurité. Mais il est aussi le lieu privilégié de l'imposition d'un contrôle et du développement de relations hiérarchisées selon le modèle patriarcal. La maison constitue alors la matérialité du « code familial ». Dans la maison ont lieu des réunions de famille ou entre amis dans lesquelles les adultes s'assoient à la table, immobiles, et boivent ou mangent tout en discutant. Dans ces scènes au caractère très visuel, la petite fille est une observatrice, un témoin : « Tornó de la vega mi padre y me dio voces de entrar. / Yo me senté en una esquina olvidada de la mesa. Ellos se agruparon contando la historia del día » (DI GIORGIO, 2013 : 35). Dans ce fragment d'un poème du recueil *Humo*, publié en 1955, la petite fille entre dans la maison sur ordre d'un adulte, le père de famille, représentant maximal du « code familial ». Une fois à l'intérieur, elle ne participe pas à la dynamique du groupe, elle ne prend pas la parole et occupe un espace physique marginal, ici donc « un coin oublié de la table »². L'intérieur de la maison apparaît comme un espace de contrôle privilégié par opposition à l'espace extérieur. La petite fille est appelée à entrer dans cet espace non pas comme sujet actant mais comme objet soumis au contrôle de l'autorité adulte. L'opposition explicitée par les deux dernières phrases de la citation qui commencent respectivement par « yo » et « ellos » pointe du doigt l'espace marginalisé qu'occupe la petite fille. Le code familial l'oblige à être près des adultes pour ne pas échapper à leur contrôle, toutefois il ne lui donne aucune légitimité pour participer.

Au-delà de la marginalisation dans l'espace domestique représenté, le silence de la petite fille illustre aussi la prohibition de l'accès à la parole. Comme le rappelle Monique Wittig, « le premier contrat social, permanent, définitif est le langage. Car le premier accord entre les êtres humains, ce qui fait d'eux des êtres humains et des êtres sociaux, c'est le langage » (WITTIG, 2007 : 70). En ce sens, l'exclusion d'une personne soumise au silence à cause de sa subalternité – rappelons qu'*infans* signifie celui qui n'a pas de voix – ne renforce pas seulement sa position subalterne mais interdit (et inter-dit) aussi sa participation à la société, c'est-à-dire, non seulement fait obstacle mais aussi dit à *la place de*. Cette négation de la participation par usurpation de la voix est un mécanisme de médiatisation qui, en niant la capacité de « sujet disant », nie aussi toute possibilité de modifier le champ social. Dans l'extrait que nous avons cité précédemment, l'absence d'accès à la parole agit comme un révélateur du code familial en tant qu'outil de contrôle. Le code familial agit comme négation de la capacité d'agir de la petite fille. Ici, entre en jeu la stratégie de la perspective de la petite

² Traduction personnelle.

filles adoptées par l'instance énonciative. Par son statut subalterne, la petite fille protagoniste est « l'Autre », cet autre, comme l'explique implacablement Delphy, « que l'un désigne comme tel », celui qui ne peut « se placer comme référent du monde, construire ses Autres » (DELPHY, 2008 : 7). Ce que permet le dédoublement protagoniste-instance énonciative, c'est la possibilité de l'Autre à se constituer comme l'Un. Le discours littéraire opère un retournement du stigmate de l'*infans* et met en place une scénographie où l'Autre n'est plus seulement objet de discours mais aussi sujet énonciateur, la petite fille est l'unique référent du lectorat.

Normativité spatio-temporelle

Nous allons maintenant procéder à une lecture linéaire du poème 5 du recueil « Poemas » (1953) publié dans *Los Papeles salvajes* (DI GIORGIO, 2013 : 23) afin de mettre en valeur la boucle temporelle qu'il construit et la distanciation critique que permet le dédoublement du sujet. Il s'agit d'un poème en prose qui narre les préparatifs de la fête, puis la fête et finalement l'après-fête à travers la perspective de la petite fille. Le poème débute par l'exposition de la situation temporelle : « Era en la edad de los pinos. / Era en el tiempo del dulce bosque. / Era al caer de la tarde. / Luces acariciantes resbalaban entre las ramas como si un pájaro rojo estuviera perdiendo la luz y estuviera perdiendo la luz » (DI GIORGIO, 2013 : 23). Cette situation est élaborée au travers de sensations remémorées qui donnent lieu à une description hautement subjective et sensorielle comme le montrent des synesthésies telles que « el dulce bosque » et les « luces acariciantes ». Ici, le temps est défini par des repères spatiaux, il s'agit d'une première rupture avec l'horizon d'attente du lectorat. La première partie du poème est la description d'une succession d'animaux et de végétaux avec, parmi eux, la petite fille en mouvement, « ella giraba con giros de vals; ella iba con paso casi de vals ». Les tulipes, l'eau, les glycines, les chèvres et la petite fille apparaissent toutes en mouvement dans ce qui semble être une dynamique solitaire et commune à la fois. Seules sont décrites les actions qui s'entremêlent sans jugement ni attente, ce qui transmet une sensation de flux ininterrompu, de liberté sans limite. L'obligation apparaît à la fin du passage seulement, avec la répétition de « habría que » et est ignorée : « pero, siguió girando ». Les nombreuses anaphores – « eran en » – et répétitions – « los tulipanes », « estuviera perdiendo la luz y estuviera perdiendo la luz » – produisent un discours qui se corrige à mesure qu'il s'énonce comme s'il s'agissait de la mise en écrit du flux de conscience. Dans ce flux, « habría que » semble être l'intervention de la voix adulte ou le rappel d'une norme évoquée qu'il faudrait accomplir. Cependant, son apparition est brève et enfouie sur le champ par le retour à la perspective de la petite fille.

Arrive ensuite la transition vers l'intérieur, « Salió al camino. / La noche vino ligera y caminó con ella. / La casa estaba blanca y la abuela serena y blanca. Dijo: —Las lámparas » (DI GIORGIO, 2013 : 24). Le chemin est la première représentation de l'espace dans ce poème et constitue une limite. Il coupe court à la sensation d'espace illimité. Il s'agit d'une première restriction, mais surtout d'une première ligne à suivre, d'une direction. Le chemin suppose ici un code social, une mobilité orientée et encadrée, l'obligation d'aller vers / jusqu'à un lieu et impulse la transition entre la liberté de l'extérieur et le contrôle de l'espace intérieur.

À l'extérieur, nous notons que la petite fille n'est jamais vraiment seule, comme l'indique la phrase « la noche vino ligera y caminó con ella ». Il y a une sorte de symbiose avec les éléments de la nature que l'on ne retrouve pas dans la description des relations entre êtres humains. Une fois à l'intérieur, la petite fille n'est plus accompagnée. Un changement brusque est marqué par la première phrase en discours direct « las lámparas », laconique. Au

flux de la première partie du texte s'oppose le pragmatisme du langage dans cette deuxième partie. La variation de fonctionnalité du langage est associée au changement d'espace et l'espace intérieur est ainsi représenté comme un espace efficace et productif. Les obligations que suppose cet espace n'engagent pas seulement la petite fille mais aussi tous les personnages et parmi eux la grand-mère qui, je cite « ocupó su sitio » (DI GIORGIO, 2013 : 24). L'utilisation du pronom possessif ici souligne l'assignation normée de l'espace. Il en va ainsi pour tous les éléments qui composent cet espace intérieur et qui semblent destinés à servir l'accomplissement du code social : « la caja de música del reloj daba, apenas, un vals. / El reloj iba señalando la hora de llegada para cada invitado » (DI GIORGIO, 2013 : 24). Il y a un protocole dans lequel chacun joue un rôle, tout est minuté, ordonné (ordre et organisation). L'évocation de l'horloge est ici symptomatique de l'imposition du code social. En effet, dans l'œuvre de Marosa di Giorgio, le temps n'est que très rarement déterminé par les heures. Comme nous l'avons vu au début de l'analyse de ce poème, le temps est généralement marqué par les changements de couleurs, le lever / coucher du soleil, c'est-à-dire par des changements physiques de l'environnement. Le temps est intimement lié à la nature mais aussi à l'espace. Dans ce texte, l'intégration d'un comptage technologique du temps introduit ce que Benítez Pezzolano qualifie de « doble voz temporal surgida de un mismo sujeto [que] se instala en un plano único del discurso » (BENITEZ PEZZOLANO, 2012 : 23). La *différence* générée par cette « doble voz temporal » souligne l'imposition d'une norme commune et acceptée comme naturelle. Le comptage technologique du temps apparaît comme un élément de contrôle puisqu'il indique l'heure d'arrivée de chacun, « iba señalando la hora de llegada para cada invitado ». L'horloge acquiert dans ce passage une fonction fondamentale puisqu'au niveau de l'histoire elle rend possible le bon déroulement du protocole. Au niveau de la narration, elle permet une prise de distance critique qui dénaturalise le comptage du temps et met en exergue le caractère culturel de celui-ci.

Liberté de la répétition

Après l'arrivée des invités, une fois la fête commencée, la petite fille est toujours en mouvement. Cependant, il ne s'agit plus d'un mouvement libre et autonome mais de l'accomplissement d'un rôle qui lui est imposé : « ella venía valsando a verlos. Para los hombres, una sonrisa; tulipanes para las mujeres » (DI GIORGIO, 2013 : 24). La norme est implicite, elle ne s'explique à aucun moment. Toutefois la petite fille semble mettre en pratique un ordre qu'elle aurait reçu auparavant, comme l'indique la juxtaposition des deux propositions de la phrase, associée aux pluriels « hombres » et « mujeres ». La différence structurelle entre ces deux propositions souligne la division homme / femme en vigueur dans le paradigme patriarcal et donc dans le code social. Les actions de la petite fille s'apparentent à l'accomplissement d'un mécanisme par l'absence totale de subjectivité. La protagoniste performe le rôle que lui donne le code et l'instance énonciative introduit une brèche dans cette répétition, une *différence* qui permet la distance critique. L'absence de sujet ou de verbe, quant à elle, met l'accent sur la répétition naturalisée du code. Cette répétition souligne alors un mécanisme d'apprentissage et de naturalisation d'une norme culturelle fondée sur la division binaire des personnes selon leur sexe / genre.

Dans cette scène où les adultes interagissent (danses, rires), la petite fille semble n'être que décorative. Hormis l'accueil des invités, elle n'interagit avec personne et est témoin plus qu'actrice de la scène. Elle est aussi seule : ainsi, nous remarquons trois répétitions qui ponctuent la fête : « ella iba de aquí para allá en vueltas de vals », « ella venía valsando a verlos », « ella iba sola de aquí para allá » (DI GIORGIO, 2013 : 24) : la répétition du mouvement souligne l'absence de lieu lui étant assigné. Ce qui lui est assigné est un non-lieu, un devoir être près de, à portée de main, sous contrôle. Pour autant, elle n'a pas sa place dans

le groupe. Ce non-lieu assigné à la petite fille implique alors une errance à l'intérieur de l'espace de contrôle comme l'indique l'instance énonciative par ces répétitions. La répétition de cette errance confinée devient ainsi une stratégie de dénonciation d'un code social exclusif auquel il semble nécessaire de se conformer, ne serait-ce que momentanément. La répétition devient parole *différente* : le motif de la valse, par son itération, ponctue le texte et indique une distance prise dans le jeu social. La petite fille respecte le rôle que lui impose le code mais en valsant. L'instance énonciative convertit l'acceptation en stratégie de négociation en faisant du mouvement continu de la petite fille une capacité d'agir au-delà des limites socio-spatiales. Le non-espace auquel était assignée la protagoniste est réapproprié comme espace de liberté. C'est la liberté de l'extérieur qui pénètre dans l'espace codifié. Finalement, tout comme elle avait donné l'heure d'arrivée des invités, l'horloge « fue dando la hora de partida para cada invitado » (DI GIORGIO, 2013 : 25). Après le départ des invités, la scène initiale, analysée plus haut, se répète.

Cette répétition souligne une dernière fois l'application mécanique du code social comme la mise en scène d'un script. Ensuite, la petite fille s'en va, seule, et ce n'est qu'alors que le langage change à nouveau pour laisser place au champ lexical des couleurs et de la nature. La structure cyclique du poème souligne le caractère normé de la fête dans laquelle tout se passe comme prévu, comme ordonné. Les évocations de la nature au début et à la fin du poème apparaissent comme une respiration mais surtout comme une brèche dans les codes social et familial. L'extérieur est un lieu où la petite fille n'a pas à répondre aux attentes du code social ou familial. C'est aussi un lieu où elle peut accéder même si cela constitue une certaine transgression de la norme. Encadrée par deux scènes en extérieur, la fête, avec ses préparatifs et ses rituels, en vient à constituer une sorte de rituel qui ne remplit pas vraiment sa fonction première de passage d'un état à un autre. Effectivement, alors que nous pourrions attendre un changement, la structure cyclique du texte fausse cette attente. La fête ne constitue qu'une parenthèse dans laquelle il faut trouver de nouvelles stratégies de négociation et occuper de nouveaux espaces pour acquérir une liberté temporaire.

Conclusion

Être à l'intérieur et jouer le rôle prescrit, en quelque sorte jouer le jeu, semble être une obligation passagère pour pouvoir agir à nouveau. La narration de cette acceptation passagère du rôle imposé par le code social et familial puis du retour à la liberté agit comme une négociation avec ces codes pour gagner un espace de liberté. L'instance énonciative met en relief, par son discours, le caractère systématique et la naturalisation des codes social et familial. Là est tout l'enjeu du dédoublement opérant dans l'œuvre de Marosa di Giorgio : la description du comportement de la petite fille, la narration depuis sa perspective. L'instance énonciative permet une *différence* qui, à son tour, met en avant l'agentivité de la petite fille. Elle lui donne voix et lui accorde ainsi un espace au niveau de la narration là où il lui est refusé au niveau de l'histoire. Et elle met en place, par la structuration du discours, une dénaturalisation des codes social et familial. Il y a donc constat d'une marginalisation et négociation. Par cette stratégie, Marosa di Giorgio impose une forme de liberté aux lecteurs, une liberté dénaturalisante qui revendique l'agentivité comme manière de créer une prise de conscience chez l'autre et un espace de liberté pour le sujet.

BIBLIOGRAPHIE

- ACHUGAR, Hugo (2010), « Comme il faut ? Sobre lo raro y sus múltiples puertas », *Cahiers de LI.RI.CO* [en ligne], n° 5, 1 janvier. Disponible sur : <http://lirico.revues.org/376>.
- ARTEAGA, Juan José (2000), *Uruguay. Breve historia contemporánea*, Mexique, Fondo de Cultura Económica.
- BAKHTINE, Mikhaïl & VOLOSHINOV, Valentin Nikolaïevitch (1981), « Le discours dans la vie et le discours dans la poésie », in Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique*, Paris, Seuil.
- BENITEZ PEZZOLANO, Hebert (2012), *Mundo, tiempos y escritura en la poesía de Marosa di Giorgio*, Montevideo, Estuario editora.
- (2005), « El realismo literario de Marosa di Giorgio », *Hermes Criollo*, n° 9: 98-104.
- BUTLER, Judith (1998), « Actos performativos y constitución del género: Un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista », *Debate feminista*, n° 18.
- (2007), *El género en disputa*, Madrid, Paidós.
- COQUILLAT, Michelle (1982), *La poétique du mâle*, Paris, Gallimard.
- DELPHY, Christine (2008), « Les uns derrière les autres », in *Classer, domineer : qui sont les autres ?*, Mayenne, La fabrique éditions.
- DI GIORGIO, Marosa (2010), *No desvelarás el misterio*, Buenos Aires, El cuenco de Plata.
- (2013), *Los papeles salvajes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- GIRALDI DEI CAS, Norah (2012), « ¿Por qué raros? Reflexiones sobre territorios literarios en devenir », *Cahiers de LI.RI.CO* [en ligne], n° 5. Disponible sur : <http://lirico.revues.org/433>.
- RAMA, Ángel (1966), *Aquí, cien años de raros*, Montevideo, Arca.
- WITTIG, Monique (2007), *La pensée straight*, Paris, Amsterdam.

Pour citer cet article : Guilhem, Nadège (2020), « La petite fille : stratégie de libération dans l'œuvre de Marosa di Giorgio », *Lectures du genre n° 14 : Genre(s) et liberté(s)*, p. 35-41.