

**Mise en abyme des confessions homo-erotiques  
dans Las Historias Prohibidas de Marta Veneranda  
de Sonia Rivera-Valdes**

*Mise en abyme*<sup>1</sup> das confissões homoeróticas nas  
“Las Historias prohibidas de Marta Veneranda” de  
Sonia Rivera-Valdes

*Mise en abyme of the homoerotics confessions in the  
“Las Historias prohibidas de Marta Veneranda” de  
Sonia Rivera-Valdes*

Sophie Cabaloué<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> “Mise en abyme” é um termo em francês que costuma ser traduzido como “narrativa em abismo”, usado pela primeira vez por André Gide ao falar sobre as narrativas que contêm outras narrativas dentro de si. O termo “Mise en abyme” pode aparecer na pintura, no cinema e na literatura.

<sup>2</sup> Doutoranda em Literatura da América Latina, Universidade da Limoges – FRED-ALEC. E-mail: sophie.cabaloue@gmail.com

## RÉSUMÉ

Sonia Rivera-Valdés, auteure née à Cuba en 1936, fait partie de la diaspora cubaine des Etats-Unis depuis 1966. Elle publie sa première oeuvre *Las Historias prohibidas de Marta Veneranda* en 1998 et obtient le prix spécial “Literatura hispana en los EEUU” de la Casa de las Américas. Tous les personnages sont des immigrés cubains qui résident aux Etats-Unis et qui se confient à la doctorante Marta Veneranda, narratrice intra-diégétique et narratrice extra-diégétique. Cette mise en abyme de la confession permet à l’auteure de discuter les frontières génériques entre fictions/réalités (autofiction), sciences humaines/littérature (le doctorat en psychologie devient une œuvre littéraire) ainsi que les systèmes de pensée calqués sur les binarités norme/hors-norme, secret/vérité ou encore homosexualités/hétérosexualités. Nous interrogerons donc les procédés littéraires qui permettent cette mise en abyme afin de mieux comprendre à quel point son caractère déstabilisateur participe à la quête identitaire de l’auteure.

## MOTS CLÉS

confession, autofiction, interdit

## RESUMO

Sonia Rivera-Valdés nasceu em Cuba em 1936. É parte da diáspora cubana nos Estados Unidos desde 1966. Publicou seu primeiro trabalho “Las Historias prohibidas Marta Veneranda” em 1998 e recebeu o especial reconhecimento “Literatura en los EEUU hispana” da Casa das Américas. Todos os seus personagens são imigrantes cubanos residentes nos Estados Unidos e que confessam à doutoranda Marta Veneranda, narrativas e narradores intra-diegética. Esta confissão é um importante recurso para o autor para discutir os limites genéricos entre ficção/realidade (auto-ficção), ciências humanas/literatura (no doutorado em psicologia torna-se uma obra literária) e sistemas de pensamento modelado sobre os binários norma/fora da norma, segredo/verdade ou homossexualidade/heterossexualidade. Neste artigo questionamos os recursos literários que permitem essa “mise en abyme” da confissão para entender melhor como o seu papel desestabilizador contribui na busca da identidade do autor.

## PALAVRAS-CHAVE

confissão, auto-ficção, proibição

## ABSTRACT

Sonia Rivera-Valdes is a writer who was born in Cuba in 1936. Since 1966, she is part of the Cuban diaspora living in the United States of America. She published her first work entitled «Las Historias prohibidas de Marta Veneranda in 1998 and she won the special Prize “Literatura hispana en los EEUU” from the Casa de las Americas. All the characters are Cuban migrants who live in the United States and they confide their stories in the PhD student Marta Veneranda, who is both the intra-diegetic addressee and the extra-diegetic narrator. This mise en abyme of the confessions allows the author to discuss the general boundaries between fiction and reality (autofiction) and between human sciences and literature (the PhD thesis becomes a fiction itself). The systems of thought are modeled on the duality norms/out of norms, secret/truth and homosexuality/heterosexuality. We will ponder on the literary processes which enable this mise en abyme so as to understand to what extent its destabilizing sign contributes to the construction of the author’s identity.

## KEY WORDS

confession, autofiction, prohibition

# 1 INTRODUCTION

Sonia Rivera-Valdés, auteure née à Cuba en 1936, fait partie de la diaspora cubaine des Etats-Unis depuis 1966. Elle publie sa première oeuvre *Las Historias prohibidas de Marta Veneranda* en 1997 et obtient le prix spécial « Literatura hispana en los EEUU » de la Casa de las Américas. La confession, dans son sens profane d'aveu, est au coeur de cette oeuvre, constituée de neuf nouvelles « autofictives », dont les narrateurs auto-diégétiques, majoritairement féminins, dévoilent un événement qu'ils considèrent honteux. Tous les personnages sont des immigrés cubains qui résident aux Etats-Unis. Ils sont sollicités par la doctorante en psychologie Marta Veneranda qui est, à la fois, narrataire intra-diégétique dans la mesure où elle écoute les récits de vie de chaque personnage mais aussi narratrice extra-diégétique puisque c'est elle qui révèle les « histoires interdites » au lecteur.

Cette mise en abyme de la confession (celle qui écoute les confessions des personnages devient celle qui passe aux aveux), permet à l'auteure de discuter les frontières génériques entre fictions/réalités (autofiction), sciences humaines/littérature (le doctorat en psychologie devient une oeuvre littéraire) ainsi que les systèmes de pensée calqués sur les binarités norme/hors-norme, secret/vérité ou encore homosexualités/hétérosexualités. Nous interrogerons donc les procédés littéraires qui permettent cette mise en abyme afin de mieux comprendre à quel point son caractère déstabilisateur participe à la quête identitaire de l'auteure.

La première partie de notre communication se centrera sur les aveux des personnages intra et auto-diégétiques qui libèrent leur conscience en confiant leurs « histoires honteuses » à Marta Veneranda. Qu'ils s'agissent de relations lesbiennes (« Cinco ventanas del mismo lado », « Caer en la cuenta » « La más prohibida de todas », « El quinto río »), de désir sexuel hors norme (« El olor del desenfreno », « Desvaríos »), d'adultère (« Los ojos lindos de Adela ») ou encore de crimes (« Entre amigas », « Los venenitos »), aucune confession n'est soumise au jugement de la narrataire.

C'est justement sur cette dernière que se portera notre intérêt dans la deuxième partie. En effet, Marta Veneranda, narrataire mais aussi narratrice extra-diégétique, rompt le secret professionnel en révélant

les histoires de ses patients. Ce personnage ambivalent, alter ego de l'auteure est à la fois délateur et détenteur d'informations puisque les récits présentés ne sont qu'un mince échantillon des 178 entretiens dont il est question dans la « nota aclaratoria ».

## **2 CONFESSION DES PERSONNAGES : « LO PROHIBIDO »**

Dans les œuvres de notre corpus, les confessions ne sont pas envisagées dans un cadre religieux dans la mesure où les personnages ne cherchent pas laver leurs péchés devant Dieu. L'auteure maintient une ambivalence entre confession d'un interdit de la morale chrétienne (les personnages cueillent le fruit très défendu en exhibant une sexualité lesbienne) et confession psychanalytique où la narrataire se trouve être une doctorant en psychologie. Les personnages confient des histoires interdites, certes aux yeux de la religion, mais également aux yeux de la loi ou encore aux yeux des Autres, de la société.

Selon les critères de Foucault l'aveu est « un récit autour de la vérité, d'un crime ou d'un péché » ou encore l'expression « d'une extériorisation permanente par les mots des arcanes de la conscience » (FOUCAULT, 1976, p. 94). Cette extériorisation de cette mauvaise conscience (le poids des « histoires interdites », du For intérieur) qui pèse sur les personnages les poussent à confier leur secret ou histoires interdites à Marta Veneranda, la jeune étudiante en psychologie. Les personnages se soumettent donc à l'exercice de la confession dans un cadre non pas religieux, le but n'étant pas de laver leur péché, mais plutôt social. Marta Veneranda, la narratrice extradiégétique qui rédige la « nota aclaratoria » mais aussi la narrataire dans le récit inséré, cherche à savoir : « cuántas personas tendrían en sus vidas una historia prohibida que consideraban prohibida. » (RIVERA-VALDÉS, 2001, p. 5). Ce qui intéresse notre psychologue est la vision personnelle de chaque personnage sur l'interdit et pas seulement la perception d'une autorité religieuse, politique ou sociale. En effet, la conscience de chacun, formée par les influences religieuses, politiques, familiales et sociales agissent dans les œuvres comme un régulateur d'émotions qui participe à la construction de la subjectivité de chacun. Il s'agit d'une auto-analyse, d'un sentiment ancré au plus profond de chaque être.

Marta Veneranda a également conscience que ces entretiens vont la faire entrer dans la plus grande intimité des personnes tout en lui en rappelant ses propres souvenirs enfouis :

Siempre he tenido facilidad para relacionarme con la gente a un nivel de intimidad [...] Día a día fui entrando con más pasión en los laberintos de las almas que me contaban sus miserias y empecé a cuestionarme las mías, a recordar hechos de mi propia vida que había tratado de olvidar con ahínco (RIVERA-VALDÉS, 2001, p. 06).

En somme, l'aveu permettrait de faire surgir les interdits enfouis que l'on croit oubliés. Ceux-ci se réveilleraient grâce, non pas à une petite madeleine qui fait naître un souvenir agréable, mais à une contre-madeleine qui provoque la gêne de l'interdit dévoilé. Par exemple, les personnages de Rivera-Valdés avouent une « historia prohibida », « vergonzosa » à Marta Veneranda qui, elle-même, se souvient d'événement similaires. L'effet de culpabilité semble s'amenuiser grâce à l'aveu à un tiers, c'est justement ce que développe Foucault dans sa théorie sur la « technologie de soi » où le sujet découvre une vérité intérieure qui fixe son identité personnelle. Dans le cas présent, la confession n'est pas unilatérale puisque le sujet qui écoute utilise la confession pour se questionner lui-même. La confession devient alors un exercice de partage où confesseur et confessé se sentent soulagés, l'un pour avoir livré son histoire, et l'autre pour écouter une histoire similaire à la sienne. Prenons pour exemple Rodolfo dans « El olor del desenfreno », celui-ci est gêné et semble avoir peur d'être jugé par son interlocuteur.

Ahora que estoy aquí no sé por dónde empezar. Me da miedo contárselo y que piense que estoy loco, o peor, que soy un cochino, pero si no se lo digo a alguien voy a terminar arrebatado de verdad. (RIVERA-VALDÉS, 2001, p. 27).

La vérité cachée devient une arme autodestructrice qui fixe le sujet dans un état inachevé, c'est pour cela que les personnages se confient à Marta Veneranda : ils veulent que leurs vérités intérieures soient écoutées afin de fixer leur subjectivité.

Dans « La volonté de savoir » (1976), Foucault (1994) analyse le sens du discours sur la répression moderne de la sexualité et explique comment naissent ces interdits dont souffrent les personnages de Rivera-Valdés :

La théorie de la répression, qui va peu à peu recouvrir tout le dispositif de sexualité et lui donner le sens d'un interdit généralisé, a là son point d'origine. Elle est historiquement liée à la diffusion du dispositif de la sexualité. D'un côté elle va justifier son extension autoritaire et contraignante, en posant le principe que toute sexualité doit être soumise à la loi, mieux, qu'elle n'est sexualité que par l'effet de la loi: non seulement il faut soumettre votre sexualité à la loi, mais vous n'aurez une sexualité que de vous assujettir à la loi ». (FOUCAULT, 1976, p. 169-170).

Ceci rend compte de l'origine de la culpabilité des personnages qui s'apprêtent à dévoiler une partie de leur sexualité qu'ils considèrent honteuse puisque comme insiste Foucault, la sexualité est un dispositif régulateur qui énonce des codes et des normes au même titre que la politique et les lois juridiques<sup>1</sup>. Ce dispositif de sexualité fait des naître des marges, des désirs sexuels hors norme, ayant pour conséquence la naissance d'une inévitable culpabilité comme chez nos personnages.

Dans la « nota aclaratoria », Marta Veneranda définit ce qu'elle considère comme interdit et s'éloigne ainsi de la morale chrétienne ou sociale pour redonner une importance à la subjectivité et à la perception de soi :

[...] la disparidad entre común en el ser humano entre lo que considera vergonzoso contar sobre su vida y la ignominia del hecho. Es decir, una persona oculta un capítulo de su pasado, más por la forma como lo ha percibido y sentido que por la mayor o menor carga de delito o desaprobación social del episodio en sí. (RIVERA-VALDÉS, 2001, p. 05).

Finalement les narrateurs censurent leurs propres récits non pas en cédant à la pression sociale mais parce que l'inconfort de la situation les a fait enfouir leur souvenir au plus profond d'eux-mêmes au point de les oublier. L'auteure insiste sur les failles de la mémoire dans

---

<sup>1</sup> Foucault développe le concept de régime de vérité propre à chaque société : « Chaque société a son régime de vérité, 'sa politique générale' de la vérité ; c'est-à-dire les types de discours qu'elle accueille et fait fonctionner comme vrais ; les mécanismes et les instances qui permettent de distinguer les énoncés vrais ou faux, la manière dont on sanctionne les uns et les autres ; les techniques et les procédures qui sont valorisées pour l'obtention de la vérité ; le statut de ceux qui ont la charge de dire ce qui fonctionne comme vrai. Chaque vérité produite par le pouvoir du régime des sociétés est un masque, un déguisement, une contre-vérité » (FOUCAULT, 1976, p. 25).

l'expérience traumatique et justifient ainsi les oublis des personnages. La narratrice de « La más prohibida de todas » insiste sur le caractère interdit de ce qu'elle va raconter mais en aucun cas tabou pour elle :

Esta es la historia más prohibida del libro [...] no he venido por considerar tabú lo que voy a contar, en el sentido que has definido « historia prohibida ». [...] no me gusta la gente con culpas. [...] El noventa por ciento de las razones para estar aquí son profesionales, y el otro diez corresponde al placer de tener una oyente inteligente. (RIVERA-VALDÉS, 2001, p. 105).

Chacun est libre de donner le sens qu'il souhaite à l'interdit. L'interlocuteur, contrairement au confesseur, est traité avec des termes mélioratifs, il ne juge et n'incarne pas la culpabilité du pécheur. Bien au contraire, l'interlocuteur stimule la prise de parole du personnage tout en le rassurant dans sa démarche.

Parfois certains narrateurs confient des histoires qui peuvent s'avérer être dangereuses et le sujet qui raconte devient un hors-la-loi, qui nous fait partager son secret. Tel est le cas dans « Entre amigas » : « Si lo que voy a contarle pasó, esta es una verdadera historia prohibida [...] De hablar usted yo podría ir a la cárcel, pero cabe la posibilidad de que mi recuerdo no sea correcto » (RIVERA-VALDÉS, 2001, p. 37). Le narrateur insiste sur la dangerosité des actes qu'il va raconter et rend Marta Veneranda complice en lui confiant son secret. Par extension, le lecteur devient également complice dans la mesure où il prend connaissance du crime. Toutefois le doute subsiste et l'auteure joue sur la véracité des souvenirs et les failles de la mémoire en rappelant que les faits sont des souvenirs et que le doute est permis. Cette stratégie permet de relativiser la notion de vérité mais également le « régime de vérité » dicté par chaque société.

### 3 DÉSTABILISATION DES NORMES GÉNÉRIQUES

Les frontières génériques sont brouillées puisque la confession dans les oeuvres de Sonia Rivera-Valdés oscillent entre l'interdit religieux (morale chrétienne), interdit social et politique (institutionnalisation de l'homophobie à Cuba)<sup>2</sup>. Les personnages ont subi une intériorisation

---

<sup>2</sup> L'institutionnalisation de l'homophobie est la succession de décisions politiques

des interdits et se retrouvent, une fois en dehors de Cuba, à vouloir se confier et revenir sur un passé souvent traumatique.

La confession que nous retiendrons ici porte sur l'homosexualité féminine qu'expérimentent les personnages des quatre nouvelles : « Cinco ventanas del mismo lado », « Caer en la cuenta » « La más prohibida de todas » et « El quinto río ».

« Caer en la cuenta » est une nouvelle qui traite des frontières perméables entre amitié féminine et lesbianisme, ainsi que de la perception de l'homosexualité comme une maladie par la famille de la narratrice : « Las *invertidas* mencionadas de vez en cuando en las conversaciones de mi familia me parecían tan lejanas como las marcianas » (RIVERA-VALDES, 2001, p. 71). Le terme « invertida », invertie en français a été utilisé par les sexologues du XIX<sup>ème</sup> siècle, notamment par Krafft-Ebing dans *Psychopatía Sexualis*, pour désigner l'attraction sexuelle, anormale, entre deux femmes. La connotation péjorative de cette terminologie employée par les parents de la narratrice est ici un marqueur du rejet social et familial dans la Cuba pré-révolutionnaire. La narratrice auto-diégétique, elle-même psychologue (coïncidence ?) et immigrée de New York trouve un emploi dans un bureau du centre ville où elle y rencontre Zobeida, elle aussi Cubaine de la diaspora. Les deux femmes se lient d'amitié et partagent de nombreux points communs dont un passé à Cuba, ainsi qu'un mari qui ne les satisfait pas. : « Recordé el sueño de los diecisiete años. '¿Estaría equivocado el sicólogo y si tendría que ver con deseos sexuales ? ¿Sería yo homosexual ?' » (RIVERA-VALDES, 2001, p. 71). Au contact de cette femme, la narratrice voit surgir des souvenirs et rêves lesbiens qui l'avait terrorisée au point de consulter un psychologue. C'est cette peur d'être différent, en l'occurrence homosexuel, qui participe à la construction des personnages.

La complicité entre les deux femmes s'intensifie au point que celles-ci se posent des questions sur leur relation sans toutefois jamais

---

homophobes prises par le gouvernement cubain qui légitime la chasse aux homosexuels. Cette phase politique a lieu peu après la Révolution, qui porte le symbole de l'homme nouveau (blanc, hétérosexuel et socialiste), et est marquée par des décisions politiques homophobes comme la création des UMAP, la décision d'expulser les homosexuels du système éducatif suite au congrès en 1971 ou encore les vagues répressives comme la nuit des "trois P" au cours de laquelle furent chassés prostitués, drogués et homosexuels.



prononcer le mot, même entre elles : « Me preguntó [Zobeida] si yo había pensado en 'eso' alguna vez. Me imaginé que 'eso' significaba ideas homosexuales y contesté negativamente » (RIVERA-VALDES, 2001, p. 65). La répétition du déictique « eso » renforce le tabou de l'homosexualité féminine et cette barrière perméable, et pourtant infranchissable, pour des femmes rongées par les interdits intériorisés au sein de la structure familiale et sociale.

De plus, la stratégie de l'auteure vise à présenter des personnages qui ne soupçonnent pas leur homosexualité et surtout qui jamais n'auraient pensé pouvoir agir de la sorte. Si pour la narratrice de « Caer en la cuenta » les lesbiennes étaient des martiennes, pour celle de « La más prohibida de todas », la surprise est de taille lorsqu'elle découvre ses attirances pour les femmes:

Lo que jamás calculé en el cine, de niña, es que no sería de los hombres de quienes iba a estar decepcionada al final, sino de las mujeres [...] Sí, la mayor parte de mis relaciones románticas han sido con mujeres, aunque de jovencita me fascinaban los hombres. (RIVERA-VALDÉS, 2001, p. 108).

Sonia Rivera-Valdés brouille les frontières entre homosexualité et hétérosexualité en présentant des personnages féminins bisexuels qui ne se définissent pourtant pas de la sorte. Les personnages adoptent des comportements inattendus et surtout une attitude qui ne correspond pas forcément à leur personnalité, ou la personnalité qu'ils croient avoir.

La stratégie de l'auteure se base sur la déstabilisation du système binaire homosexualité/hétérosexualité qui régit la société, elle envisage un tout autre dispositif basé sur la bisexualité. Dans *Gay Cuban Nation*, Emilio Bejel parle même d'une « aesthetics of destabilization – that is, toward the representation of the transgression of national, cultural, sexual, and authorial codes » (BEJEL, 2001, p. 222). Sonia Rivera-Valdés transgresse les codes de l'identité nationale en détruisant le modèle de l'homme nouveau, blanc, hétérosexuel et macho, symbole de la Révolution, ainsi que sur le plan sexuel en proposant une alternative au modèle binaire.

Martirio dans « La más prohibida de todas », évoque ses différentes relations lesbiennes mais également une relation hétérosexuelle avec un indien, nomme Shrinivas. Arrivée depuis peu à New York, désillusionnée

suite à ses infructueuses relations amoureuses, elle vit une histoire passionnée avec ce jeune homme :

Tuvimos ante nosotros una escena de cuento de hadas. La lluvia helada de la noche anterior, incrustada en las ramas desnudas, creó un jardín de encaje translucido. Resulta imposible traducir en palabras el esplendor de la visión [...] Yo, tan difícil de entregarme por más que lo fingiera, me sentí suya y lo sentí mío y me dejé hacer y él se dejó también. La fuerza de las caricias lastimaban. (RIVERA-VALDÉS, 2001, p. 120-121).

Entre Martirio, lesbienne et Shrinivas qui est gay, se produit une alchimie sexuelle qui transporte les deux personnages vers l'extase. C'est justement ce type de relation qui déstabilise les frontières entre homosexualité et hétérosexualité selon Bejel : « This is typical of the destabilizing ambiguity that appears throughout these stories and that in « La más prohibida de todas » is carried to the extreme » (BEJEL, 2001, p. 230).

Après sa relation, elle se marie avec Mark, un ancien militaire violent, c'est pour cela qu'elle se tournera par la suite vers les femmes : Ada, Betina et enfin Rocío. La narratrice décide sciemment de n'avoir que des relations lesbiennes en croyant, à tort, que cela la mettrait à l'abri du système phallogénique. Le désenchantement ne tarde pas à venir et Martirio se rend compte que les relations avec les femmes ne sont pas forcément plus heureuses. Le parcours sexuel et sentimental de Martirio est une parabole de la conception d'identité sexuelle de l'auteure qui considère qu'elle n'est pas fixe mais fluide.

Elle détruit également les frontières génériques entre écrit et oralité puisque les personnages confient leurs histoires orales à Marta Veneranda. De même, à l'intérieure de la diégèse, l'auteure tente de rendre compte d'une des caractéristiques de la sexualité cubaine, à savoir l'oralité. Lors de leurs relations sexuelles, Martirio reproduit les paroles des hommes pendant le sexe.

L'écho entre les deux passages est flagrant. C'est ainsi que Martirio réutilise le discours oral masculin afin d'éprouver et de procurer du plaisir sexuel. Elle s'approprie la parole pendant le sexe, lui conférant ainsi une position de pouvoir. Toutefois, dans le premier passage, Martirio, contrainte au silence, semble subir ce désir unilatéral, dicté par

la parole de l'homme dominateur alors que dans le second passage, même si Martirio reproduit la matrice sexuelle dominante, elle obtient une réponse. La parole ne s'oppose pas au silence dans la relation lesbienne, au contraire les deux femmes communiquent et échangent. Ce désir éprouvé par Martirio sème le trouble dans les désirs traditionnellement liés aux relations lesbiennes. On peut penser qu'elle s'approprie le discours sexuel des hommes pendant l'amour afin de se positionner comme sujet dominateur mais, à mon sens, ce n'est pas la véritable intention de Sonia Rivera-Valdés. En effet, l'auteure recherche à semer le trouble entre identité sexuelle, genre et désirs sexuels. Ainsi, une femme lesbienne peut très bien éprouver du désir sexuel lorsqu'elle écoute et dit des paroles déjà entendues par des hommes lors de ses relations sexuelles avec d'autres femmes, cela ne l'empêche pas de sentir lesbienne.

Les confessions de l'homosexualité ou désirs sexuels hors normes des personnages permettent de brouiller les frontières entre sexe et genre ainsi que hétérosexualité et homosexualité. L'auteure continue sa déconstruction des modèles en brouillant également les frontières génériques entre les disciplines.

#### **4 RUPTURE ÉTHIQUE : SOCIOLOGIE VERS LITTÉRATURE**

Marta Veneranda, étudiante en psychologie, recueille les récits des immigrés cubains (et aussi une péruvienne) vivant à New York. Le grand professeur Haley, son directeur de thèse, lui conseille de systématiser la grille d'entretien, mais Marta Veneranda est confrontée à un problème d'ordre scientifique:

Traté de seguir su consejo y estructurar de manera mas sistemática las entrevistas. Inútil empeño. Día a día fui entrando con mas pasión en los laberintos de las almas que me contaban sus miserias y empecé a cuestionarme las mías, a recobrar hechos de mi propia vida que había tratado de olvidar con ahínco. (RIVERA-VALDÉS, 2001, p. 06).

Ici, la doctorante perd son statut de chercheur en se mettant dans une position subjective ou l'Autre n'est plus un objet d'étude extérieur, mais un pont vers l'exploration de son propre for intérieur. L'entretien (la narration des interdits des personnages) est alors une passerelle vers l'introspection de la doctorante qui ne parvient pas à maintenir

une rigueur scientifique. Luisa Campuzano, lors de la présentation du livre à la *Feria del Libro* de la Havane en 1997, suite à l'obtention du prix Casa de las Américas, insiste sur cette rupture éthique:

*En la nota introductoria son historias prohibidas que sin embargo se cuentan. Y además en ella también se señala que se cambia el punto de perspectiva de la clínica a la literatura. La fascinación de lo reprimido, de las historias prohibidas de las experiencias que, como huéspedes clandestinos, alimentan la obra [...] Pero la segunda parte del título requiere mayor detenimiento porque no se explicita sino que tenemos que deducirla. La psicóloga que no cumple con las reglas, con lo escrito, con lo establecido con su formación y se cambia la organización. Se llama Marta Veneranda, el nombre de Marta, de connotación bíblica, al espacio que Marta de Breaña ocupaba en la cocina y los quehaceres domésticos, en todo lo que le hizo modelo de mujer y por tanto Veneranda, participio de futuro pasivo nativo que implica obligatoriedad y que en varias ocasiones está descartado del mismo modo que se desacralizará el nombre que acompaña.*

*Porque Marta no cumplió nada de lo prestadito, ni para la profesión que originalmente eligió y que se transforma en otra vocación, ni para el sexo con que nació, ni en el género con la que la sociedad la construyó, mujer, animal doméstico, cosa, madre... Si Yo optará a menos de sus indagaciones, en lo reprimido, lo secreto, lo prohibido, por curiosidad de la sexualidad de sus pacientes pareciendo que les ofrece todo tipo de confiabilidad.<sup>3</sup>*

Luisa Campuzano se veut tranchante et claire : la rupture éthique de cette œuvre pose problème. Or, cette démarche ne serait-elle pas l'un des objectifs déstabilisateurs de notre auteure ? La transgression chez Sonia Rivera-Valdés est abordée sous des angles différents : thématique, générique et éthique. C'est ainsi que la chercheuse dans le domaine scientifique devient narratrice et narrataire dans le domaine littéraire. Le passage de la psychologie à la littérature permet à l'auteure de discuter les frontières entre les disciplines ainsi que les méthodes scientifiques utilisées en psychologie ou sociologie. Finalement la littérature a également sa place dans le champ des études portant sur l'Homme et elle semble même être plus adaptée selon l'explication de Marta Veneranda:

---

<sup>3</sup> Entretien avec Luisa Campuzano, réalisé le 6 février 2013 à La Havane.

[...] la solución no era cambiar el método de investigación , sino la disciplina que yo estudiaba. [...] Al terminar mi trabajo, pensé entonces, tendré mucho más conocimiento real sobre los seres humanos [...] que a través del análisis de unos cuestionarios ajenos a los vericuetos del corazón y utilicé las historias como parte de mi tesis para el doctorado del literatura. (RIVERA-VALDÉS, 2001, p. 07).

A son tour Marta Veneranda se libère des nombreux secrets qu'elle a collectés. De fait, celle qui est la narrataire est aussi la narratrice intradiégétique et donc celle qui révèle les secrets au lecteur. Elle organise les récits des immigrés cubains qui, ne savent pas que son travail est destiné à être publié, à l'exception de Catalina, la narratrice de « El quinto río ».

En effet, cette-dernière remercie Marta Veneranda et tente de la convaincre de faire paraître son histoire dans les *Historias prohibidas*, en d'autres termes, elle est la seule narratrice qui sait que ce travail n'est un plus travail de sociologie mais un travail littéraire:

Usted no sabe cuánto le agradezco que haya aceptado hablar conmigo, a pesar de su falta de interés en añadir historias a esta próxima edición del libro. [...] Entiendo perfectamente que no quiera incluir cuentos nuevos, cada vez que sale una nueva edición. Tengo la colección completa y pienso que mi historia aportará algo diferente. El hilo conductor de las historias prohibidas, en el aspecto temático, es la capacidad del ser humano para actuar en un momento determinado de una forma que nunca pensó hacerlo. (RIVERA-VALDÉS, 2001, p. 148).

## 5 PEUT-ON FAIRE CONFIANCE À MARTA VENERANDA?

Les personnages de Sonia Rivera-Valdés entrent dans la scène littéraire grâce à leurs aveux oraux qui sont par la suite mis en mots par Marta Veneranda. Nous pouvons toutefois nous interroger sur la véracité de leurs propos et sur le rôle de la narratrice extradiégétique qui contrôle et manipule intégralement le récit. Au fil des histoires, on peut se demander si la première phrase de la « nota aclaratoria » : « Las historias recopiladas en este volumen son verídicas » (RIVERA-VALDES, 2001, p. 05) est un artefact littéraire qui permet d'alimenter la curiosité et le voyeurisme du lecteur.

Tout comme les personnages manipulent Marta Veneranda en racontant ce qu'ils veulent, en racontant leur vérité, en (dé)voilant leur intimité, la narratrice extradiégétique joue elle aussi avec nous, lecteur, en modifiant la structure originelle ou encore en jouant avec les personnages. Parfois l'identité d'un personnage-narrateur nous est dévoilée dans une histoire où il n'est que personnage. Le lecteur doit alors reconstruire les liens entre personnages et se souvenir de l'histoire précédente pour connaître l'identité du narrateur. Ce jeu de cache-cache s'inscrit clairement dans la volonté de l'auteure de (dé) voiler l'intimité en créant un espace de parole de l'entre-deux. C'est ainsi que nous apprenons dans « El quinto río », la dernière nouvelle, qu'Iris, la femme de Rodolfo, le narrateur de « El olor del desenfreno » est au courant de la relation extraconjugale de son mari puisqu'elle le confie à Catalina, la narratrice. Nous découvrons ainsi au fil des histoires les relations entre les personnages<sup>4</sup>.

Marta Veneranda est le chef d'orchestre de ses récits, peut-être les a-t-elle modifiés, embellis ou encore changés ? De même la narratrice n'a sélectionné que 9 des 178 entretiens : « Las historias publicadas en este libro, escogidas entre ciento setenta y ocho que coleccioné, han sido seleccionadas por ser representativas de distintos conflictos humanos » (RIVERA-VALDÉS, 2001, p. 07). La narratrice a donc opéré une sélection préalable qui la met dans une position de domination. Sa sélection subjective ne laisse entrevoir que ce qu'elle a décidé, c'est ainsi que le lecteur découvre uniquement ce qu'on lui laisse voir. Le savoir/pouvoir<sup>5</sup> est dans les mains de la narratrice extradiégétique et narrataire intradiégétique qui dévoile ce qu'elle souhaite des récits des personnages qui ont, eux-mêmes, censuré, sciemment ou non, des parties de leurs récits. C'est ainsi que la double censure (celle du narrateur extra et intradiégétique) encadre l'œuvre de l'auteure.

---

<sup>4</sup> Dans la première nouvelle de l'oeuvre, "Cinco ventanas del mismo lado", la narratrice Mayté raconte sa relation passionnelle avec sa cousine Laura. Elle réapparaît dans la dernière nouvelle "El quinto río" mais cette fois-ci en tant que personnage secondaire. De plus, les deux femmes se sont rencontrées chez Rodolfo, le narrateur de "El olor del desenfreno".

<sup>5</sup> La relation entre savoir et pouvoir est abordée par Michel Foucault dans *L'Archéologie du savoir*.

Marta Veneranda passe un pacte avec le lecteur, qui doit croire à la véracité de ses dires afin de comprendre l'œuvre. Marta, alter ego de l'auteure, révèle des faits qui s'inspirent de la vie de l'auteure. Ainsi les nouvelles biographiques deviennent des autofictions où le lecteur est partagé entre les frontières génériques littéraires et sexuelles.

Elle remet en cause le *mainstream* littéraire tout comme l'ont fait les confessionnalistes américains ou encore Dorothy Allison qui, selon Sonia Rivera-Valdés, est une véritable source d'authenticité. Son discours déstabilisateur lui permet de jouer avec les normes, littéraires et sexuelles, afin de trouver un espace de l'entre-deux.

## 6 CONCLUSION

L'auteure reconnaît s'inspirer de sa vie pour raconter ses histoires, d'où la notion d'autofiction, que je reprends à Philippe Lejeune, encore appelée « ficcionnalización de la memoria » selon l'expression de Jacqueline Herranz-Brooks. La confession dépasse alors le cadre de la fiction pour pénétrer les arcanes de la réalité.

Dans « Más allá de mí misma » l'auteure reconnaît emprunter des épisodes de sa propre vie dans son récit « Los ojos lindos de Adela ». Son statut de femme immigrée latine aux États-Unis fait de ce récit une confession historique qui met à jour la voix d'un sujet issu d'une minorité ethnique :

En aquellas fábricas en que trabajé durante los diez meses que permanecimos en Nueva York nació el cuento "Los ojos lindos de Adela", que aparece en Las Historias prohibidas de Marta Veneranda, pero para el tiempo en que pasaba cada mañana, de lunes a viernes, por el apartamento de la tía de Robertico, para recogerla e ir juntas a trabajar, hubiera sonreído irónicamente ante la sugerencia de que aquellos días se convertirían en literatura al pasar los años. (RIVERA-VALDÉS, 2011, p. 133-134).

L'écriture confessionnelle liée au genre autofictif permet à l'auteure de s'autoreprésenter. L'écriture devient alors un moyen d'expression de dénonciation et à la fois un moyen de reconstruction personnelle à travers la mémoire. Les souvenirs à Cuba, l'analyse de ses propres choix permet à l'auteure de (re)construire un passé personnel mais aussi de contribuer à la patrimonialisation d'une culture ethnique minoritaire :

les lesbiennes *latinas* aux Etats-Unis. Ses écrits s'inscrivent clairement dans la dynamique de ceux des lesbiennes chicanas Cherríe Moraga et Gloria Anzaldúa, comme le souligne Jacqueline Herranz-Brooks :

First of all, a feminist text possesses a certain uneasiness about where it is going to be classified and/or located. This uneasiness and/or mobility is what, according to Gloria Anzaldúa, makes those texts nomads and mestizos. In the case of *Las historias prohibidas/The Forbidden Stories*, the hybridity and/or mobility is first presented in the form of an introductory note signed by the fictional author, Marta Veneranda, who has gathered all the stories for this compilation. (HERRANZ-BROOKS, 2005, p. 11)

L'auteure révèle des éléments autobiographiques dans le but de s'auto-représenter, ce qui s'inscrit dans une quête identitaire plus personnelle, liée à sa situation de *latinas* cubaine aux Etats-Unis. La confession autofictive recoupe alors un champ plus large, celui de l'identité de l'auteure. Faire des confessions personnelles, c'est faire reconnaître publiquement son identité de femme cubaine, minorité ethnique et sexuelle dans un pays qui tend à homogénéiser les pratiques.

La mise en abyme des confessions dans cette œuvre permet de déstabiliser les genres littéraires et sexuels tout en mettant en avant la voix ethnique de l'auteure. Toutefois, la confession est une arme à double tranchant, un paradoxe qui se nourrit de l'antagonisme voiler/dévoiler comme le souligne justement Inmaculada Pertusa Seva:

La confesión no es más que otro medio de control impuesto por los sistemas de poder para continuar interviniendo en el comportamiento del sujeto. Tomándola como el medio para conseguir un cierto sentido de libertad, la confesión se inscribió en el espíritu del pensamiento occidental primero como una obligación, « comme effet d'un pouvoir qui nous contraint » (Foucault :76), y luego como una necesidad de liberarse de ese mismo poder opresivo, ya que, como expone Foucault, « nos parece que [la confesión de] la verdad, en lo más secreto de nosotros mismos, sólo pide salir a la luz ; que si no lo hace es porque una coerción la retiene, porque la violencia de un poder pesa sobre ella, y no podrá articularse al fin sino a precio de una especie de liberación. Paradójicamente, esa « especie de liberación » que quiere conseguir a través de la confesión nunca llega a alcanzarse realmente pues el poder se nutre del secreto para seguir funcionando. (PERTUSA SEVA, 2005, p. 67-68).



## RÉFÉRENCES

BEJEL, Emilio. *Gay Cuban Nation*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2001. 288p.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité - la volonté de savoir*. Paris, France: Gallimard, 1994. 211p.

HERRANZ-BROOKS, Jacqueline. Reading the forbidden stories as feminist writing. *The York Scholar*, New York, v. 02, p. 10-23, 2005.

PERTUSA SEVA, Inmaculada. *La salida del armario: lecturas desde la otra acera*. Spain: Libors de peixe, 2005. 203p.

RIVERA-VALDÉS, Sonia. *Las Historias prohibidas de Marta Veneranda*. New York, EUA: Seven Stories Press, 2001. 184p.

\_\_\_\_\_. « *Further away from myself* »/« Fuera de mí misma », New York/EUA, v. 03, n. 04, p. 134-139, 2011.