

***Las primas* d'Aurora Venturini, un iconotexte mutant ?**

SANDRA GONDOUIN

UNIVERSITÉ DE ROUEN NORMANDIE - ERIAC

sandra.gondouin@univ-rouen.fr

1. Autrice hors-norme, Aurora Venturini (1921-2015) s'est d'abord consacrée à la poésie avant de prendre le tournant de l'écriture narrative en 1962, après la publication de son recueil de poème *La trova*. Elle compose alors de nombreux ouvrages – recueils de nouvelles et romans – qu'il lui faut publier à compte d'auteur, faute de reconnaissance officielle (Rodas, 2018 ; 59-74). Ce n'est que l'année de ses 85 ans (2007), qu'elle obtient finalement le « Premio Nueva Novela » du journal *Página 12* pour *Las primas*, un roman composé en deux mois seulement à cette occasion (Viola, 2023). La qualité de sa prose et sa profonde originalité enfin saluées – « Por fin un jurado honesto », selon ses mots lors de la cérémonie de remise du prix – Aurora Venturini connaît alors le succès et passe sur le devant de la scène littéraire argentine en tant que voix novatrice et reconnue. Mariana Enriquez, jurée de ce Prix littéraire, témoigne d'ailleurs du choc que représenta pour elle la première lecture du roman :

Terminé la novela y creo que al día siguiente llamé de inmediato a Liliana Viola, otra de las prejuradas, y le hablé de mi extrañeza, mi confusión, mi admiración. ¿La novela era genial? ¿Era acaso el riesgo del texto, era la excentricidad, era la sensación de que no se publicaba nada que le pareciera, era la voz venida de un lugar desconocido? ¿Quién podía ser el autor o la autora? (Enriquez dans Venturini, 2020 ; 11).

2. Le mélange de fascination et de stupéfaction exprimé par Mariana Enriquez – elle-même une voix particulièrement impactante de la littérature hispano-américaine contemporaine – rend bien compte du caractère hors-norme, mutant, de l'écriture de *Las primas*. De fait, le manuscrit se présentait déjà en soi comme un objet inattendu, tapé à la machine et repris avec « un correcteur liquide » s'étalant jusque sur les mots justes en une sorte de revendication textuelle de la différence et de la difformité (Viola, 2023). En outre, Yuna, la jeune narratrice autodiégétique de ce récit, énonce d'emblée sa différence puisqu'elle dit présenter une déficience men-

tale et souffrir de dyslalie (29). L'écart envers la norme est donc une ligne structurante de ce roman : celui d'une autrice « à l'attitude punk » qui joue avec l'écriture, déjouant les faux semblants d'un « monde immonde » dans lequel « tout arrive » selon les mots de Yuna – « Pero todo pasa en este mundo inmundo » (21). Cette dernière en tire d'ailleurs une sorte de devise posée en clôture du premier chapitre : « Por eso no es lógico afligirse demasiado por nada ni por nadie » (21), qui donne le ton d'un récit à la fois totalement détaché et immersif. Immersif, car Yuna est également peintre et que ses mots plongent le lecteur dans des tableaux de couleurs vives, riches de détails insolites et d'inspiration avant-gardiste – nous y reviendrons.

3. En cela, *Las primas* apparaît comme un roman représentatif des mutations à l'œuvre sous la plume de nombreux auteurs et autrices ultra-contemporains hispano-américains, une écriture mutante qu'Alice Pantel analyse, dans le contexte de l'Espagne, comme un « nouveau paradigme esthétique qui ajusterait la fiction romanesque aux mutations sociales, culturelles et technologiques qui modifient notre rapport quotidien au réel » (Pantel, 2012 ; 3). De fait, si elles portent sur des œuvres espagnoles, les analyses d'Alice Pantel nous semblent parfaitement opérantes dans un contexte globalisé pour décrire les phénomènes à l'œuvre en Amérique latine. En effet, on y reconnaîtra « une littérature qui revendique une écriture capable d'ouvrir les possibles narratifs à la complexité du monde contemporain » (Pantel, 2012 ; 3), au sein de laquelle « Le roman mutant évoque, cite et s'approprie le langage propre à l'art visuel, à la musique, à l'architecture ou à la science » (Pantel, 2012 ; 3).

4. Dans *Las primas*, le langage des arts visuels est notamment introduit par la narratrice peintre qu'est Yuna, invitant le lecteur à voir par ses yeux, à partager en images sa vision du monde si particulière. Si, selon Vincent Jouve, le personnage constitue une « figure de l'altérité qui fait de toute lecture une rencontre exemplaire » (Jouve, 1992 ; 111), l'altérité du personnage de Yuna est si forte et touchante qu'elle rend la rencontre avec le lecteur à la fois dérangement, drôle, intense et réflexive. À travers les mots crus de Yuna, ses portraits au vitriol et l'ekphrasis de ses nombreux tableaux, c'est tout un monde qui se dessine. Aurora Venturini compose ainsi dans *Las primas* un iconotexte (Louvel, 2011) ayant l'étrangeté d'un univers surréaliste, dans lequel tout semble mis en place pour plonger le lecteur à travers une sorte d'expérience immersive sans lunettes 3D ni dispositif de haute technologie, « simplement » à travers les mots et leur agencement mutant.

C'est ce travail sur l'effet de réel / surréel que je souhaiterais explorer, en analysant les mécanismes narratifs mis en place par Aurora Venturini, la façon dont la composition de son personnage-narratrice questionne la fiabilité du récit tout en ouvrant accès à un regard différent sur le monde. En effet, l'autrice offre à travers la fusion entre écriture et peinture un prisme à la fois déformant et lucide, voire extra-lucide, permettant d'habiter au fil des pages la conscience hors-norme et le monde de Yuna.

1. Un dispositif narratif faussement difforme

5. Le dispositif narratif mis en œuvre par Aurora Venturini dans *Las primas* peut *a priori* sembler assez simple. Loin de l'esthétique fragmentaire ou rhizomatique caractéristique des écritures ultracontemporaines, le roman possède une grande cohérence formelle. Il est narré par une voix unique, celle d'une narratrice autodiégétique dont on ne saura qu'au 5^e chapitre qu'elle se prénomme Yuna (32)¹. Les événements se déroulent de façon chronologique, comme dans un journal intime. L'espace et la temporalité demeurent assez imprécis – aucune ville n'est nommée et les lieux qui le sont restent vagues : on peut ainsi trouver dans bien des villes un « Musée des Beaux Arts ». Le roman ne comprend aucune date ni indication temporelle précise, mais certains détails laissent supposer que l'action se déroule dans la première partie du 20^e siècle – « tomamos un coche encapotado tirado por un caballo alazán que parecía de oro » (69) – dans une ville qui pourrait faire penser à Buenos Aires.
6. Si, par son expressivité, le récit semble surgir de façon assez spontanée sous la plume de sa narratrice, un rapide coup d'œil à la table des matières

1 Il n'est d'ailleurs pas anodin que cette révélation ait lieu au moment où le talent de la jeune fille est reconnu et exposé – « El profesor me dijo : Yuna –así me llaman– tus cuadros son dignos de integrar una exposición » (32) – puisque sa construction identitaire passe par la peinture. Notons, par ailleurs, qu'au sein de l'œuvre narrative d'Aurora Venturini, ce personnage rappelle celui d'une autre petite fille au sein d'un récit d'enfance et de famille bien antérieur à *Las primas* : Chela dans *Nosotros, los Caserta* (1992). Comme Yuna, Chela est un personnage hors-normes, non pas en raison d'une déficience mentale mais parce qu'elle est « surdouée ». En outre, le personnage de Yuna reviendra dans *Las amigas* (2020), un roman composé suite au succès de *Las primas*, resté inédit à la mort de l'autrice puis publié grâce à Liliana Viola, à qui Venturini a confié la responsabilité de son œuvre littéraire. Dans *Las amigas*, Yuna Riglos, alors âgée de 80 ans, poursuit le récit de son existence depuis un prisme différent, celui de la mémoire.

laisse entendre qu'il n'en est rien. L'œuvre répond à un agencement très structuré, en trois parties de 14, 6 et 14 chapitres dont chacune est centrée sur une étape de la vie de Yuna. Le numéro des chapitres n'est cependant pas indiqué, comme pour déguiser l'équilibre interne de la composition sous une impression de flou. De même, si Yuna multiplie les déclarations concernant les insuffisances de son écriture, celle-ci se révèle pourtant particulièrement évocatrice :

Nené tocaba la guitarra de oído, para tocar la guitarra lucía una vincha azul y blanca y odiaba a los gringos. Las ideas se me desparraman cuando intento describirla, son tantas y tontas pero justo es reconocer que se trata de un personaje.

Le gustaba noviar y besarse hasta comerle los labios al novio y tuvo como ochocientos novios pero salvó su virginidad aun saltando del lecho nupcial por registro civil e iglesia de blanco (44).

7. Comme sur l'un de ses cartons, Yuna ébauche tout d'abord la silhouette d'une jeune femme munie de sa guitare et y ajoute quelques touches de couleur – « vincha azul y blanca ». Puis, elle compose en quelques traits un portrait expressionniste de sa tante. Le style hyperbolique – « tuvo como ochocientos novios » – impacte le lecteur par son caractère très visuel, voire filmique – « besarse hasta comerle los labios al novio ». L'expression, particulièrement condensée – « saltando del lecho nupcial por registro civil e iglesia de blanco » – laisse entendre que l'esprit de Yuna emprunte des raccourcis somme toute assez comiques. Malgré ce qu'elle en dit – « Las ideas se me desparraman cuando intento describirlas » – l'effet est réussi. C'est précisément ce flot d'images inattendues, le caractère non conventionnel de ses observations, parfois chaotiques, très souvent drôles, qui font le sel d'une expression évoluant tout au long du roman.

8. Dans la première partie – 14 chapitres –, Yuna compose un récit rétrospectif retraçant à grands traits les faits marquants de son enfance jusqu'au début de son adolescence. La jeune fille est en pleine confusion face au développement de son corps d'adulte et aux tabous qui entourent la sexualité dans sa famille. Dans cette partie initiale, Yuna plante le décor et décrit les personnages à grands traits, par une série de portraits et d'événements marquants. Même lorsque les faits sont tragiques – on compte quatre décès au sein de sa famille : sa grand-mère (vieillesse), sa cousine et le bébé qu'elle portait (avortement clandestin), et la tante Nené (la nuque brisée par une glissade sur une fleur au nom ironique d'« alegría del

hogar ») – Yuna traverse les épisodes douloureux à l'aide de la peinture et de l'écriture. De fait, son regard cru et décalé constitue le moteur d'un puissant effet comique, permettant à Aurora Venturini de dépeindre de façon réjouissante des situations cruelles et/ou politiquement incorrectes – lorsque, au chevet de sa grand-mère décédée, Yuna vole le dentier de sa tante pour le jeter dans les toilettes, par exemple... (61) Le regard et l'attitude de Yuna permettent ainsi un refus du pathos qui transcende des situations dramatiques en scènes comiques, grotesques ou burlesques.

9. À partir de la 2^e partie du roman, la narration rejoint la temporalité de la diégèse : elle présente donc le récit quasi immédiat des aventures de Yuna, ponctué de remarques au présent directement adressées au lecteur. L'aspect confessionnel du récit évoque la forme du journal intime, mais Yuna écrit dans l'intention d'être lue. En témoignent les nombreuses interpellations d'un hypothétique lecteur, souvent pour s'excuser des insuffisances de son style ou exposer les difficultés qu'elle rencontre dans sa composition – « Pongo punto y la cabeza empieza a rumrumearme así que saldré un rato afuera para serenarme y enseguida vuelvo. » (81) Aurora Venturini crée ainsi entre son personnage et le lecteur un lien particulier sur lequel nous reviendrons. Sur le plan de l'action, les six chapitres sont resserrés autour de la vengeance de Petra pour la mort de sa cousine Carina, enceinte d'un voisin vendeur de légumes. Cette partie se clôt sur deux révélations violentes : Yuna comprend que Petra a assassiné le voisin et que le professeur a eu une relation sexuelle avec Betina. Dans les deux cas, c'est la peinture qui lui permet de surmonter le choc. C'est d'ailleurs sous le coup de cette dernière révélation, qu'elle donne enfin le nom, chargé de sens, du personnage trompeur qu'est le professeur : José Camaleón (117).
10. Enfin, le récit de la 3^e partie est concomitant de la diégèse et, comme dans un récit de construction, semble constituer le dépassement des événements traumatiques des chapitres antérieurs : Yuna défend sa sœur en obligeant le professeur à l'épouser, acquiert son indépendance, travaille à la maîtrise du langage et parvient tant bien que mal, grâce au dictionnaire mais surtout à la peinture, à décoder la société qui l'entoure et à y trouver sa place.
11. L'organisation des chapitres reflète clairement les différentes étapes du processus de construction de Yuna et rappelle en cela le genre du roman d'apprentissage : la composition du roman obéit à une cohérence interne

qui ne doit rien au hasard et ne peut émaner du procédé d'écriture automatique de Yuna. L'intervention de l'autrice se dessine lorsque l'on se penche sur cet agencement méticuleux, manifestant un écart entre ce que le récit prétend être – la matérialisation du flot de pensées d'un personnage aux capacités intellectuelles limitées – et ce qu'il est – un texte à l'organisation parfaitement maîtrisée. La difformité du récit et l'anormalité de son style mutant contrastent donc avec la cohérence de sa structuration. Ce constat invite à se demander si un tel écart pourrait nuire à l'effet de réel lors de la lecture : que penser de la narration de Yuna ? Peut-elle être considérée comme une narratrice fiable ou non ?

2. Yuna : une narratrice mutante donc non-fiable ?

12. On sait que « La notion de 'narrateur non fiable' recouvre les divers cas de figure où, face à un récit de fiction, le lecteur est conduit à douter du bien-fondé de la confiance qu'il est *a priori* censé éprouver à l'égard de l'instance narrative. » (Wagner, 2019 ; s.p.) et que ce type de récit exige une grande perspicacité de la part du lecteur, incitant à la vigilance et à la distance critique (Booth, 1977 ; 107). Dans le cas de Yuna, la déficience mentale dont elle dit être affectée coïncide avec la perception particulière de la réalité dépeinte dans son récit. Il apparaît assez vite aux yeux du lecteur que la jeune fille ne maîtrise pas bien les codes sociaux, peine à accéder à l'implicite car elle prend généralement les expressions au pied de la lettre et n'a que très peu de connaissances en matière de sexualité – en témoignent les développements autour de « el enigma del sesoral » (82). En outre, son style particulier suppose un effort parfois conséquent de la part du lecteur virtuel pour interpréter certains événements :

Vuelvo y recuerdo al lector que Petra es o era hermana de Carina y que Carina dejó que el vecino le introdujera un bebé en la barriga pero esto no lo tengo claro aunque sí que ocurrió en la cocina y el guiño de Petra se me adjuntó a la decisión de ocupar el lugar y dejar prendida la lamparita para que el vecino viéndola supiera que podía saltar obstáculos y vérselas con Carina que se ponía colorada como un tomate y susurraba me da cada beso... (81).

13. L'interpellation du lecteur et son but ouvertement explicatif – « recuerdo al lector » – participent de la construction d'un effet-personne (Jouve, 1992) impactant. La complicité établie se double d'un effet comique, car si les explications fournies visent à éclairer la situation, elles ne sont pas

pour autant limpides. En effet, cette longue phrase est représentative du caractère mutant de la narration de Yuna, et ce sur le plan sémantique, syntaxique et pragmatique. Sur le plan sémantique, l'expression « introdujera un bébé » renvoie l'image du bébé comme un objet préconçu provenant de l'extérieur du corps de Carina, ce qui révèle la représentation lacunaire qu'a Yuna de la sexualité – un des motifs clés de l'œuvre. Sur le plan syntaxique, l'absence de ponctuation s'allie à une surcharge de pronoms relatifs et de conjonctions de coordination : la polysyndète et l'enchâssement de propositions subordonnées liées à des temporalités différentes reflètent la façon dont son esprit et ses mots sautent sur le plan pragmatique d'un événement à l'autre, d'un espace-temps à l'autre, mêlant le tout dans un joyeux désordre dont il appartient au lecteur de démêler l'écheveau.

14. Le flux de conscience de Yuna est ainsi marqué par une esthétique de la carence et de l'excès, une anormalité créant un fouillis narratif à l'effet souvent comique. Cela confère la sensation que Yuna exprime toutes ses pensées *in vivo*, sans le moindre filtre, et participe donc à la fois d'un « effet de réel » et d'un « effet-personne » particulièrement réussis. En effet, l'énonciation de la jeune femme se caractérise par une multiplication des marques de subjectivité, grâce auxquelles Aurora Venturini crée l'illusion d'une parole proche, voire immédiate, et donc sincère. L'« ensemble des relations qui lient le lecteur [à l'actrice principale] du récit » (Jouve, 1992 ; 109) provoquent ainsi la sympathie et l'adhésion du lecteur à la parole de Yuna, aussi inattendue que touchante. Ce travail de l'« effet-personne » suscite ainsi une « illusion référentielle » importante, à travers ce que Vincent Jouve décrit comme un « code affectif » (Jouve, 2022 ; 86). L'apparente sincérité de cette narratrice atypique – voire « exotisée » (Langevin, 2011), car la jeune fille revendique son altérité et la met en valeur – désarme le lecteur et produit l'impression puissante de pénétrer dans l'esprit de Yuna, de partager son imaginaire. En effet, son style apparemment sans filtre crée une sensation d'immédiateté qui réduit la distance entre le lecteur et le récit. De façon paradoxale, le lecteur est immergé dans le monde du personnage – le monde du texte –, à la fois malgré et grâce aux barrières que représente la médiation de la conscience et de la narration chaotiques de Yuna. Elle qui pourrait apparaître à première vue comme une narratrice déficiente, et donc non fiable, confère au contraire au récit une illusion de sincérité totale, née d'une parole habitée et singulière.

15. Ainsi, malgré ses déficiences mentales, et même justement grâce à celles-ci, Yuna ne semble pas constituer une narratrice « non-fiable ». Bien au contraire, le personnage de la jeune fille/femme se révèle au cours du roman particulièrement lucide, voir extra-lucide, puisqu'elle accède à la vérité et devine l'avenir grâce à la peinture. Cela transparait, par exemple, dans le tableau qu'elle peint alors que sa cousine Carina vient de souffrir un avortement clandestin :

Pegaso quedó divino trotando sobre un río dorado en cuyas orillas amarillaban girasoles de Holanda y unos pájaros negros trizaban el dorado entorno porque nunca faltaba lo feo en ningún paisaje por dorado que sea. (71)

[...] Miré a Pegaso y noté sobre su grupa hermosa cabalgando a Carina y suspiré la pregunta adonde iban y me contestaron que iban al país de la luna lunera cascabelera y supe que ya no haría falta llamar a un médico para Carina que iba en busca del bebé perdido (72).

16. Comme toutes les œuvres de Yuna, ce tableau est saturé de symboles qui pourraient sans doute inviter à une lecture psychanalytique éclairante de la part d'un.e spécialiste de ce domaine. Sur le plan symbolique, observons simplement que, selon Chevalier et Gheerbant, « Le cheval figure traditionnellement l'impétuosité des désirs », et, tandis que le centaure tire l'homme vers les instincts animaux, « le cheval ailé, au contraire, figure l'imagination créatrice et son élévation réelle » – Pégase symboliserait ainsi la « créativité spirituelle » et l'« imagination sublimée » (Chevalier et Gheerbrant, 1973 ; 351). On pourrait y voir une représentation du désir sexuel ayant entraîné Carina vers la mort, dont le chemin est tracé par le fleuve doré rappelant le premier des quatre fleuves de l'Eden, tout comme le Pactole – fleuve d'or dans la mythologie Grecque –, ou le Phlégéthon, rivière de flammes convergeant – avec le Styx, l'Achéron, le Cocyte et le Léthé – vers le centre des Enfers. Dans tous les cas, ces fleuves sont liés à des états transitoires et symbolisent l'accès à un au-delà. Quant aux oiseaux dont le plumage noir tranche avec les ors du fleuve et des tournesols – on notera la violence du verbe « trizar » – ils peuvent évoquer des corbeaux, oiseaux de mauvais augure. Yuna explicite leur lien avec la part d'ombre du réel, la laideur qui coexiste avec ce que le monde a de plus beau – l'éclatante jeunesse de Carina brisée par la noirceur d'âme du voisin. Enfin, les « tournesols de Hollande » nous parlent bien sûr d'un autre « fou », et font surgir dans l'imaginaire du lecteur les touches de couleurs tourbillonnantes et éclatantes de Vincent Van Gogh. Malgré leur forte charge symbolique, ces références semblent s'imposer d'elles-mêmes à Yuna, qui n'a pourtant pas

suivi d'études très poussées. La peinture traverse la jeune artiste comme une médium inspirée par une entité supérieure. De fait, elle remarque au cœur de sa propre toile une apparition indépendante de sa volonté – « noté sobre su grupa [...] a Carina » – et, comme par magie, la toile devient le support d'une révélation magique – « me contestaron que iban al país de la luna lunera cascabelera y supe que ya no haría falta llamar a un médico ». On notera comment l'inspiration poétique lorquienne de la réponse exprimée² et la musicalité de ces paroles provenant d'un au-delà, comme une forme de vérité supérieure, tranchent avec le prosaïsme du constat final : plus la peine d'appeler un médecin... Dans le sillage de la tradition antique, Yuna apparaît à proprement parler comme une artiste inspirée, portée par une puissance artistique qui la transcende et dont elle se fait l'interprète. De ce fait, adopter le prisme de cette narratrice si particulière devrait permettre au lecteur d'accéder à une forme de vérité. Cependant, en-dehors de la création artistique, Yuna est loin d'être aussi extra-lucide, puisqu'elle se fait complice d'un meurtre sans le savoir, se trompe au sujet du professeur, puis de Petra, deux personnages auxquels elle accorde tout d'abord sa confiance mais qui se révéleront trompeurs et mal intentionnés. Cette disjonction pose donc à nouveau la question de la fiabilité de la voix narrative, qui s'impose pourtant à mesure que le personnage évolue et apprend de ses erreurs pour acquérir son indépendance.

17. Quant aux voix des autres personnages, qui s'expriment de façon indirecte sous la plume de Yuna, elles ne semblent absolument pas dignes de foi. Tous sont un peu ou très étranges, affublés de défauts tels qu'ils les rendent non fiables – on pense en particulier à la mère de Yuna et à sa tante Nené, disqualifiées d'emblée par les portraits qu'en trace la narratrice, leurs faux semblants ou leur méchanceté. Ainsi, alors même que les peintures de Yuna traduisent une forme de vérité profonde, elles font l'objet de jugements détestables de la part de sa tante : « Tía Nené siguió diciendo que mis mamarrachos tal vez pudieran servir a mi incapacidad cognoscitiva por lo que para mí significaban... pero qué sabemos lo que piensan y sienten los anormales, dijo en forma de pregunta » (40). Le mépris qui s'affiche dans les termes « mamarrachos » ou « anormales » et la violence du rejet

2 La lune est souvent liée à la mort chez Lorca, dans le « Romance de la luna luna », par exemple, où l'astre s'empare d'un enfant. Les grelots peuvent également rappeler les objets métalliques de la forge des gitans dans ce poème – « huye luna, luna, luna / si vinieran los gitanos / harían con tu corazón / collares y anillos blancos » (García Lorca, 1987; 38).

exprimé par la question rhétorique dénoncent l'attitude odieuse d'une femme jalouse de l'attention que le professeur porte à sa jeune nièce. Cependant, Yuna se contente de retracer ces propos sans commentaire, laissant le lecteur juger de la scène. De ce fait, le prisme narratif choisi par Aurora Venturini opère une sorte d'inversion des valeurs sociales communément acceptées. Le regard de Yuna remet en question les normes qui attribuent un discours digne de confiance aux adultes, aux êtres soi-disant doués de raison (la mère, la tante Nené, le professeur), conférant de l'autorité à celles et ceux qui la méritent le moins. Au fil du récit, Yuna passe donc du statut de monstre – au sens premier de celle qui est montrée du doigt –, de la déficience, à une forme de génie. En tant que personnage assumant la narration, elle est également investie d'une autorité, au sens premier du terme. Elle s'en sert pour interroger les faux semblants de la société patriarcale – non sans une bonne dose d'ironie de la part de l'autrice implicite – en matière de sexualité notamment :

En cuanto a Carina pedí a la virgen de Lujan que la perdonara aunque yo no sabía de qué ni por qué no entendía cómo pudo entrarle el bebé en la barriga ni qué papel jugó el hombre del fondo con ella en la cocina y le dije a la virgen que era una pesadilla y que ella que fue madre bien conocía que bastaba un rayito de luz traído de una paloma espíritu santo para embarazar a una señorita desarrollada y que si no estuviera desarrollada nada habría pasado y Carina estaría junto a nosotros tan buenita y calladita era (73).

18. On remarquera ici l'effet comique résultant de la tendance qu'a Yuna à prendre les choses au pied de la lettre, une forme d'innocence qui lui fait recevoir comme vrais les mensonges liés à la religion et au tabou de la sexualité en particulier. Le décalage entre le discours religieux – « bastaba un rayito de luz traído de una paloma espíritu santo » – et le discours pseudo-médical – « embarazar a una señorita desarrollada » –, entre le spirituel et le corporel, compose un joyeux mélange des genres. Si Yuna a l'esprit embrouillé par les fausses explications qu'on lui a fournies sur la sexualité, elle fait preuve, dans sa perplexité, d'une certaine lucidité – « pedí a la virgen de Lujan que la perdonara aunque yo no sabía de qué ni por qué ». Sans la conceptualiser, la jeune narratrice remet en question la culpabilisation systématique des femmes dans le domaine sexuel. De fait, au fil de son récit, Yuna se détache progressivement du discours des adultes et gagne en clairvoyance en commençant à douter « de tous » : « La pusimos en la tumba de abuela que tía Nené no vio o disimuló no verla y así comencé a dudar de ella y de todos menos de mi hermanita Betina profundamente

minusválida. » (73) En fin de compte, le seul personnage digne de confiance est celui dont les handicaps sont les plus marqués. Le prisme particulier du regard de Yuna retourne les préjugés communément acceptés en démontrant que le dégoût ne se trouve pas forcément là où on l'attend. Ainsi, les défécations publiques de Betina réjouissent Yuna en ce qu'elles heurtent des personnages indésirables comme la Tante Néné ; en revanche, c'est le comportement du Professeur – ses rapports sexuels avec Betina – qui constitue une véritable abjection. De même, lors de l'accouchement de Betina, c'est bien le comportement du corps médical symbolisé par l'infirmière s'éloignant avec le fœtus mort-né dans un bocal qui est abject, et non le petit corps difforme, qui n'est d'ailleurs pas décrit.

19. Le corps, dans sa matérialité la plus crue, mutant, malmené, ne ment pas. La vérité se traduit d'ailleurs chez Yuna par des symptômes physiques, et notamment des vomissements (91). Le corps de Yuna parle de lui-même, ses réactions sont instinctives et directes, voire animales – elle secoue ainsi la tête comme « un chien que l'on vient de laver » lorsqu'Abalorio essaye de l'embrasser (137). La voix de cette narratrice atypique semble donc exprimer une forme de vérité, une parole sincère et souvent désarmante. Aurora Venturini compose ainsi un personnage de narratrice qui inspire une grande tendresse et un certain respect, lorsque sa droiture l'amène à couvrir le meurtre de sa cousine par soif de justice, notamment. Yuna navigue entre le moral et l'immoral, établissant sa propre échelle de valeurs face à la duplicité du monde des adultes, dont elle parvient même à se jouer³. C'est ce qu'elle fait, notamment, en faussant l'interprétation d'un tableau composé suite à l'avortement de Carina :

Ese cartón que mostraba varios aspectos de la aventura de ese pequeño ser fue muy estudiado y asimismo aprovecharon los psicólogos sociales para hacerme preguntas que yo contesté como mejor me pareciera para confundirlos. Creo que los confundí. Leí las conclusiones infantiles a las que llegaron. Íntimamente me burlé de ellos, de sus poses y sus lástimas hacia mi persona. Cuando titulé la obra creo que se hicieron cargo del error de interpretación: "Aborto". Así lo titulé. Gané una medalla por "Aborto" (52).

- 3 « Yuna suena como la expresión fonética de Djuna Barnes, ella sí, álter ego que la vigila desde su biblioteca junto con Alejandra, Violette Leduc y Simone de Beauvoir. Yuna/Djuna: transgresora de la moral burguesa, de la política y de las convenciones literarias, autobiográfica en sus ficciones donde mandan el inconsciente y las mujeres. Aurora ama a lo que se le parece e intenta parecerse a unas pocas elegidas. » (Viola, 2023)

20. L'inversion des rôles apparaît ici bien clairement : Yuna manipule avec humour ces spécialistes de la psyché qui la regardent de haut et ce sont eux qui font preuve d'infantilité. La conclusion lapidaire de l'épisode – « Gané una medalla por "Aborto" » – la pose en vainqueur de la rencontre, comme une revanche ridiculisant la prétention des adultes. Le lecteur assiste donc au cours du roman à une profonde remise en question des valeurs et des normes de la société patriarcale de la part d'Aurora Venturini. Ce n'est pas la narratrice mais les discours dominants de la société qui l'entoure qui sont non fiables. Or, c'est précisément le prisme du regard différent, mutant, de Yuna qui permet de les mettre à nu et de les déjouer, et ce à travers la peinture et l'ekphrasis en particulier.

3. Aiguiser le regard – quand l'ekphrasis fait muter le récit

21. Si nous choisissons d'étudier l'ekphrasis⁴ – procédé issu de la littérature grecque antique – en tant que caractéristique d'un récit mutant, il est certain qu'il ne s'agit pas en soi d'un procédé nouveau, pas plus que l'inclusion de l'image dans le texte. Alice Pantel rappelle très justement que « la mise en espace du texte est inaugurée par Stéphane Mallarmé dès la fin du XIX^e et que la cohabitation texte/image, exaltée par l'illustration romantique, remonte aux origines du livre. » Cependant, la chercheuse souligne l'omniprésence des images – notamment numériques – dans notre quotidien en ce qu'elle peut induire un rapport différent à l'image. Elle pose à ce sujet des questions qui nous semblent pertinentes dans le cadre de notre réflexion :

La popularisation du cinéma, de la télévision et enfin l'invention de l'image numérique ont pourtant été décisives dans la mise en place d'un rapport quotidien à l'image. La dimension visuelle de ces textes est-elle le signe d'une invasion des normes propres à l'image (immédiateté, spatialité, etc.) dans un espace traditionnellement réservé à l'horizontalité des lignes de l'écriture ? Quel est le rapport que maintiennent la mise en espace du texte et l'inclusion de l'image avec la diégèse ? (Pantel, 2012 ; 247).

- 4 Ekphrasis : Roland Barthes dans « L'effet de réel » : « morceau brillant, détachable (ayant donc sa fin en soi, indépendante de toute fonction d'ensemble), qui avait pour objet de décrire des lieux, des temps, des personnes ou des œuvres d'art » (Barthes, 1968 ; 86)

22. Il me semble, en effet, que le travail des images dans *Las primas* confère à l'ekphrasis une force particulière, en ce qu'elle offre non seulement au récit une épaisseur, mais également une dimension lyrique, et une façon de le prolonger dans l'esprit du lecteur. En effet, si *Las primas* ne comporte pas de jeu typographique ou dans l'espace de la page, si aucune image n'est incluse dans le roman sans passer par les mots, celles-ci sont omniprésentes car elles habitent le monde intérieur de Yuna et structurent sa mise en mots du réel. De fait, Aurora Venturini fut d'abord poète, et la puissance des images est l'une des caractéristiques de son style. Son roman constitue en ce sens un véritable iconotexte, selon le concept de Liliane Louvel. En effet, cette dernière analyse les liens complexes entre texte et image – à travers la littérature anglaise – en tant que « transaction », considérant que « la transaction sémiotique est une négociation interartistique sur le mode de l'oscillation, lorsque l'image marche son inscription avec/dans le texte » (Louvel, 2002 ; 150). Dans un iconotexte, l'image n'a pas une simple valeur illustrative et elle ne fusionne pas de façon homogène avec celui-ci. Les deux coexistent « permettant à chaque système sémiotique de conserver sa spécificité tout en créant un nouvel objet hybride et pluriforme » (Louvel, 2011 ; 206). Cette fusion des images et du texte dans *Las primas* et sa force de suggestion constituent sans doute l'un des éléments qui rendent le récit de Yuna aussi dense, aussi émouvant. On pourrait en citer une infinité d'exemples et les modes de cohabitation texte-image dans le roman sont variés. Liliane Louvel classe ces interactions croissantes en partant de « la suggestion, l'impression, l'allusion indirecte, l'image au sens rhétorique du terme, la photo, l'hypotypose, l'arrangement artistique, la description picturale » pour aller jusqu'à l'ekphrasis⁵. Il serait trop long de détailler ici la façon dont ces différentes modalités de relation texte-image s'appliquent dans *Las primas*, mais il me semble intéressant de souligner que la plus évidente correspond aux nombreuses ekphrasis des tableaux composés par Yuna. Ces œuvres, qui ponctuent le roman, représentent bien plus qu'une illustration du parcours initiatique de la jeune fille – de fait, elles constituent en elles-mêmes ce parcours. Ces toiles, leur ekphrasis, entrent en résonance avec le texte, convoquant une foule de références picturales et symboliques – comme nous l'avons vu dans le tableau

5 « The relation between the axes of the image and the text draws a curve going through suggestion, impression, indirect allusion, 'image' in the rhetorical sense of the term, 'picture,' *hypotyposis*, artistic arrangement, pictorial description, *ekphrasis* » (Louvel, 2011 ; 71).

de Carina chevauchant Pégase, analysé précédemment – pour composer un « nouvel objet hybride et pluriforme » tel que décrit par Liliane Louvel : un objet mutant, en somme.

23. Par ailleurs, l'emploi de « l'image au sens rhétorique du terme » constitue également l'une des caractéristiques essentielles du récit, la spontanéité – très travaillée par l'autrice, nous l'avons vu – du ton de Yuna, son approche visuelle du réel générant un lyrisme particulièrement touchant :

Comprendí que mi destino cernía encima de un celaje triste lluvia soledosa cuando mamá sacudiendo las sábanas de mi cama arrojó a Nené, mi muñeca que añicó sus encantos y yo enfermé de un temblor que tardó bastante en curarse. Crecí después de ese estropicio. Algo trizado dentro de mí dolía. Puntas de la porcelana de Nené, mi muñeca, clavadas en el hígado me produjeron hepatitis nerviosa, además aprendí a llorar (48).

24. Le caractère très visuel de la description et la liberté de l'expression sont renforcés – comme dans l'ensemble de l'œuvre – par une ponctuation minimaliste. Le sens et de la temporalité du récit semblent condensés par la parataxe, créant une expression lapidaire, voire agrammaticale, propre à la poésie – « un celaje triste lluvia soledosa ». De même, si l'expression « hacerse añicos » est très usitée, le verbe « añicarse » apparaît comme un néologisme renforçant le caractère lyrique du texte. À travers la polysémie du substantif « celaje » l'idée de présage se superpose à celle, très picturale, d'un ciel voilé par des « nuages ténus et de teintes différentes » (DRAE). À cela s'ajoute une musicalité très travaillée, composée par les allitérations à la sonorité douce et nostalgique – [s], [n] et [m] – et le cri aigu que suggère l'accentuation des « i » – comprendí/ destino/ cernía/ encima/ triste/ crecí/ estropicio/ mí/ dolía/ hígado/ hepatitis/ aprendí. Ces termes semblent tous faire écho à la douleur de la destruction originelle et à ses conséquences : un destin se dessinant sous le signe d'un horizon désolé. Ainsi, l'expression « crecí después de ese estropicio » évoque un virelangue exprimant l'amour empêché, la douleur comme entrave. À cela s'ajoute l'image impactante des « pointes de la porcelaine de Nené » plantée dans le foie de la narratrice, comme un écho intertextuel à la reine des neiges d'Andersen – au morceau de glace planté dans le cœur du jeune Hans – ou au corbeau dévorant chaque jour le foie de Prométhée... Les images choisies par Aurora Venturini convoquent ainsi l'idée du froid, d'une douleur infinie, chaque jour renouvelée, de la peine qui s'inscrit en profondeur en plein corps de la jeune narratrice en scellant son destin. Ce paragraphe aux airs

de poème en prose peut ainsi suggérer de nombreux prolongements visuels dans l'esprit du lecteur, voire composer à lui seul un tableau : celui d'une jeune fille-poupée avec de petits morceaux de porcelaine enfoncés dans le foie. Par arborescence, la peinture du corps féminin déchiré par une souffrance symbolisée par des objets peut évoquer l'œuvre de Frida Kahlo⁶.

25. Le travail de l'image apparaît ainsi comme la base d'une mise en abyme – l'art dans l'art –, mais, surtout, comme une façon d'ajouter une dimension au récit en convoquant la pinacothèque mentale de chaque lecteur. L'image prolonge alors la diégèse « sans pour autant l'expliquer, l'étayer ou la justifier » (Pantel, 2011 ; 256). De même, la peinture constitue pour Yuna une extension de sa pensée. En décrivant ses œuvres, elle semble ouvrir au lecteur une porte d'accès supplémentaire à sa conscience et à son inconscient. Aurora Venturini compose ainsi à travers *Las primas* un portrait en plusieurs dimensions – à la fois écrit, oral et pictural –, mais également toute une exposition faite d'autoportraits, de portraits de famille, de portraits de différents personnages, de scènes de genres, de natures mortes et de nombreux autres tableaux, décrits, évoqués ou suggérés. De fait, le titre de l'œuvre ou ceux des chapitres pourraient tous correspondre à des œuvres picturales, une série de scènes et de portraits – au vitriol, on l'aura compris.

26. Si les références picturales abondent dans *Las primas*, la plupart d'entre elles tout comme le style de Yuna, évoquent une esthétique avant-gardiste. Ainsi, bien que la narratrice ne se décrive pas de façon précise, elle souligne sa ressemblance physique avec *La femme à la cravate noire* (1917) d'Amadeo Modigliani. Quant aux critiques d'art, ils la désignent comme « la Pettoruti actuelle » (100), assimilant son œuvre au style futuriste du peintre argentin Emilio Pettoruti (1892, La Plata - 1971, Paris), connu pour ses couleurs vives et ses portraits caricaturaux. En outre, certains détournements de la jeune artiste rappellent les pratiques des avant-gardes. C'est le cas, notamment, lorsqu'elle peint sa cousine Petra sous le titre de *La enana desnuda* et *La enana vestida* (107), détournant de façon iconoclaste les célèbres tableaux de Goya – qui avaient déjà fait scandale en son temps – à la manière d'un Marcel Duchamp affublant la Joconde de moustaches⁷. En

6 On pense à Frida Kahlo, *Yo y Mi Muñeca* (1937) ; *Memoria o el corazón* (1937) ou *La columna rota* (1944), notamment.

7 D'autres références à Goya se font jour de façon plus ou moins explicite. La référence est directe lorsque Yuna raconte « pinté a brochazos apresurados motivos atinentes a cuanto ocurrió esa semana trágica, abundante y goyesca » (65), plus implicite lorsque elle déclare

effet, ces titres font écho à la désacralisation avant-gardiste du « Beau » en questionnant avec humour le canon esthétique que représente la Maja de Goya, à travers une mutation physique qui met en valeur un corps différent, un corps hors-normes.

27. De même, le fait de décorer le fauteuil roulant de sa sœur – objet symbolique tout au long du roman et qui sert de WC à Betina – n'est pas sans évoquer l'Urinoir de Duchamp. Par ce geste, Yuna transforme à son tour un objet du quotidien méprisé, symbole non seulement des manifestations physiques les plus prosaïques – la défécation, souvent évoquée dans le récit –, mais également d'un handicap et du rejet social qui en découle bien souvent dans les sociétés occidentales contemporaines, en une œuvre d'art. Le choix de décorer cette chaise roulante reprend non seulement le geste d'exposer l'urinoir au musée, mais il le prolonge également à travers une réflexion implicite sur le corps souffrant et relégué socialement. Sans compter que le nouveau fauteuil peint par Yuna est symbolique d'une modification dans la relation sororale, Yuna passant de l'indifférence, voire de la maltraitance⁸ envers Betina, à une attitude protectrice. En outre, cette chaise roulante-œuvre d'art peut à nouveau évoquer Frida Kalho, clouée à son lit comme Betina à son fauteuil, et l'image du corps souffrant et/ou mutant élevé au statut d'œuvre d'art. On pourra enfin y voir une mise en abyme du projet littéraire du roman, qui annonce dès son titre le portrait de cousines se révélant être quatre personnages féminins atypiques – Yuna, sa sœur Betina et leurs cousines Petra et Carina – toutes marginalisées par une forme de handicap mais que l'œuvre d'Aurora Venturini fait accéder au statut de sujets artistiques centraux, dignes d'être représentés, peints, narés.

28. Certes, on pourrait attribuer cette filiation avant-gardiste du roman d'Aurora Venturini au fait que l'autrice soit née à l'époque où se sont développés ces courants artistiques, mais celle-ci semble bien loin d'être restée ancrée dans une esthétique passée. Au contraire, son écriture témoigne

“A veces pienso que somos un sueño o una pesadilla cumplida día a día que en cualquier momento ya no será, ya no aparecerá en la pantalla del alma para atormentarnos”, évoquant à nos yeux le Caprice 43, *El sueño de la razón produce monstruos*.

8 « Cuando llegaba la hora de las comidas, yo tenía que darle la comida a mi hermana y a propósito erraba el orificio y metía la cuchara en un ojo, en una oreja, en la nariz antes de llegar a la boca. Ah... ah... ah... gemía la sucia infeliz./ Yo la agarraba de los pelos y le metía la cara en el plato y entonces callaba. Qué culpa tenía yo de los errores de mis padres” (23).

d'une vitalité juvénile, qui la rapproche plutôt des pratiques des écrivain·e·s mutant·e·s du 21^e siècle décrites par Alice Pantel. En effet, la chercheuse souligne le rapport particulier de ces auteur·e·s avec les Avant-gardes. Elle s'interroge d'ailleurs sur le sens à donner à la récupération et au prolongement de ces pratiques artistiques :

Le geste des avant-gardes du début du siècle dernier a-t-il le même sens dans le contexte économique et socio-culturel actuel ? Pour cette génération d'écrivains née dans les années soixante-dix, renouer avec les postulats des avant-gardes ne signifie pas refaire, récupérer ou recopier mais plutôt proposer un dépassement de l'interprétation postmoderne qui se résume souvent à l'insignifiance et au statu quo. Les écrivains mutants actualisent, à partir des possibilités techniques et des problématiques propres au XXI^{ème} siècle, les principes théoriques (l'art comme support de vérité) et éthiques (art comme outil de transformation du quotidien) tout en distinguant, comme le faisaient les avant-gardes, idéologie et transformation du monde. Il s'agit donc de faire entrer le prosaïque dans une poétique artistique que nous n'aurons pas l'audace de nommer totale mais qui déborde effectivement sur un certain nombre de disciplines allogènes (Pantel, 2011 ; 288).

29. L'écriture mutante d'Aurora Venturini me semble en effet se situer dans une sorte d'actualisation et de prolongement de l'esprit iconoclaste des avant-gardes, en ce qu'elle pose sur le réel un regard particulièrement décalé et drôle. Si, selon Serge Salaün (2011), les mouvements d'avant-gardes se caractérisent par un sens du tragique – lié au contexte d'après-guerre – qui fait obstacle à l'humour ou à l'ironie⁹, l'écriture d'Aurora Venturini cultive une comicità parfaitement assumée, à travers des images inattendues, incorrectes, voire grotesques, dont témoigne Mariana Enriquez dans le prologue de *Las primas* :

Aurora Venturini estaba fascinada por el humor negro, la crueldad, la monstruosidad: ella se consideraba anómala y creía en una literatura deforme, lúcida también, porque *Las primas* es una novela de reírse en voz alta ante las provocaciones y las decisiones insólitas (15).

- 9 Selon Serge Salaün, si les avant-gardes revendiquent un décalage avec le monde bourgeois qui les amène à des actions transgressives non dénuées d'humour, les écrits s'inscrivent dans une forme de revendication marquée par le sens du tragique, qui les éloigne de l'humour et de sa légèreté. Il analyse ainsi « Que l'humour et l'ironie résident avant tout dans des comportements de la différence, comme principe de transgression, semble assez répandu chez les contemporains. La rupture passe d'abord par des actes et des attitudes spectaculaires », mais que « l'humour est le plus souvent absent de la démarche créatrice et théorique des avant-gardes littéraires et picturales ; tout au plus a-t-on quelques pièces burlesques, plus tard, à la fin des années 20, chez Alberti, par exemple, mais elles font figure d'exception. Quant à l'ironie, telle qu'on croit la connaître depuis des siècles, il est difficile également d'en déceler, ne serait-ce que parce que ces avant-gardes la privent de toutes ses cibles habituelles (le réel, l'homme, l'autre, l'univers social, la « vérité » sur quoi que ce soit) » (Salaün, 2011 ; s. p.).

30. Il ne s'agit sans doute pas de transformer le monde – la post-modernité a déjà fait le constat de cet échec –, mais de le donner à voir autrement, de rendre compte de ses mutations à travers les mutations de l'écriture, de décaler le regard et la parole autoriale, de façon grinçante et à travers des thèmes graves, certes, mais sans pathos excessif. Le sens du tragique des avant-gardes nous semble donc se déplacer ici vers un sens de l'absurde, dévoilant en particulier l'hypocrisie des normes sociales.

Conclusion

31. Le caractère mutant du roman d'Aurora Venturini révèle les défaillances de la société et des comportements individuels, et c'est le prisme si atypique du regard de Yuna qui rend cette caractéristique particulièrement impactante. À travers la voix de la jeune fille, paradoxalement élevée au statut de narratrice fiable, la littérature devient l'expression d'une perception du réel différente de celle qu'imposent les normes sociales, dont le décalage fait la drôlerie. Cette instance narrative laisse s'exprimer dans toute sa liberté le style composite d'Aurora Venturini, un style hybride, inspiré d'une multiplicité des modèles littéraires tels que la poésie, le conte de fée, le roman d'apprentissage et porté par une dimension visuelle qui façonne et prolonge la diégèse. Si ce caractère mutant du roman et en particulier les soi-disant lacunes oratoires de Yuna pourraient en brouiller la réception, faire percevoir le récit de la jeune narratrice comme inepte, il n'en est rien. Une lecture attentive permet de reconnaître la lucidité de Yuna, sa capacité à voir le monde autrement et à dépasser les apparences. De fait, elle fait preuve au fil de ses écrits d'un véritable désir de se surpasser à travers l'écriture et le travail de la langue – en témoignent l'indication de ses nombreuses recherches dans le dictionnaire et son travail progressif sur la syntaxe et la ponctuation. Ainsi, sa maîtrise de la langue se conforte peu à peu et lui permet d'accéder à son désir d'indépendance :

Creo que el diccionario me beneficia, creo que salvaré dificultades que antes creía insalvables y no cuento lo que guardo in mente y es que si salgo del todo de mis minusvalías iré a vivir sola porque tanta gente cansa y yo veo en profundo tanto como hablo en superficial y lo que veo en profundo no me gusta y desde lejos me dolerá menos o no me importará porque cada minuto me alejo más y más de lo que llaman familia y cada minuto me tengo más en cuenta.
Compré una tela grande para pintar mi mundo (122).

32. Cette dernière citation montre le dépassement de la condition de Yuna par l'écriture – le travail de la langue – et la peinture. On pourra également y voir une invitation pour les lecteurs à voir en profondeur, au-delà de la surface du récit. Aurora Venturini semble tendre au lecteur un miroir de sorcière, à travers lequel elle ou il peut décider de s'engouffrer. Son écriture mutante joue à échapper aux normes, à toutes les normes : celles du langage (syntaxe, ponctuation) mais aussi du discours (le politiquement correct) parvenant ainsi à un franc parler qui défie les faux semblants et la cruauté de la société. Le dégoût de Yuna face à différentes situations – des comportements patriarcaux et abusifs, en particulier – révèle l'abjection de ce qui est communément accepté, avec une impertinence particulièrement pertinente qui nous invite à décaler notre regard sur le monde.

Bibliographie

BARTHES Roland, « L'effet de réel », *Communications*, no 11, (« Recherches sémiologiques le vraisemblable »), 1968, p. 84-89.

BOOTH Wayne, « Distance et point de vue », *Poétique du récit*, GENETTE Gérard et TODOROV Tzvetan (dir.), Paris, Seuil, 1977 [1961], p. 85-113.

CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, tome 1, Paris, Seghers, 1973 [1969], 371 p.

GARCIA LORCA Federico, « Romance de la luna luna », *Romancero gitano – Poema del cante jondo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987 [1928], 213 p.

JOUBE Vincent, « Pour une analyse de l'effet-personnage », *Littérature*, no 85 (« Forme, difforme, informe »), 1992, p. 103-111.

_____, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2022, 288 p.

LANGÉVIN Francis, « La posture exotique du narrateur-personnage. Inconfort et non-fiabilité dans quelques romans contemporains », *La Transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Nota Bene, 2011, p. 207-233.

LOUVEL Liliane, *L'œil du texte : texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998, 386 p.

_____, *Texte/Image : Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, 268 p.

_____, *Le tiers pictural : pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, 291 p.

_____, *Poetics of the Iconotext*, Karen Jacobs, Ashgate, 2011, 206 p.

PANTEL Alice, *Mutations contemporaines du roman espagnol : Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora*, Thèse, Littérature espagnole contemporaine, Université Paul Valéry - Montpellier III, Département d'Espagnol, 2012, 664 p. (dactyl.).

RODAS Giselle Carolina, SALERNO María Paula, « Tradición y tensión cultural en "La trova" de Aurora Venturini », *Perífrasis*, vol 9, no 17, 2018, p. 59-74.

SALAÜN Serge, « Les avant-gardes et l'ironie », *Les relations esthétiques entre ironie et humour en Espagne XIX^e-XX^e siècles*, FILLIERE Carole et LAGET Laurie-Anne (dir.), Madrid, Collection de la Casa de Velázquez, 2011, p. 111-124, <https://books.openedition.org/cvz/16572?lang=fr>

VENTURINI Aurora & VIOLA Liliana, *Esta no soy yo*, Buenos Aires, Tusquets Editore, 2023, 336 p.

_____, *Las primas*, Barcelona, Tusquets Editores, 2022, 218 p.

_____, *Las amigas*, Buenos Aires, Tusquets Editores, 2020, 188 p.

_____, *Nosotros, los Caserta*, Ediciones Pueblo Entero, 1992.

VIOLA Liliana, « Se edita "Esta no soy yo", una biografía de Aurora Venturini », *Página 12*, 30.07.23, <https://www.pagina12.com.ar/572491-se-edita-esta-no-soy-yo-una-biografia-de-aurora-venturini>

S. GONDOUIN, «*Las primas* d'Aurora Venturini...»

WAGNER Frank, « Narrateur non fiable / Unreliable Narrator », *Glossaire du RéNaF*, 2019, <https://wp.unil.ch/narratologie/2019/11/narrateur-non-fiable-unreliable-narrator/>

_____, « Quand le narrateur boit(e)... (Réflexions sur le narrateur non fiable et/ou indigne de confiance) », *Arborescences, Revue d'études françaises*, n° 6, 2016, <https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2016-n6-arbo02664/1037508ar/>