

## Une petite fille prénommée César : fluidité, genre et filiation dans *Cómo me hice monja* de César Aira

THOMAS ALBERTINI

AMERIBER – UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE

thomas.albertini@u-bordeaux-montaigne.fr

*“Eso era yo. La niña que no era. Viva, estaba muerta. [...] Estaba sola, abandonada, invisible...”*  
(Aira, 1999 ; 68)

### 1. Introduction

---

1. Riche de plus d'une centaine de titres mêlant essais, pièces de théâtre et, principalement, romans courts, l'œuvre de César Aira s'apparente à une vaste fourmilière qui ne cesse de s'accroître, attestant, nous l'aurons compris, la prolificité créatrice de son auteur. Soumis à une cadence frénétique, l'écrivain argentin a toujours semblé se soumettre à une certaine discipline en publiant presque systématiquement plusieurs *opus* par an, notamment à partir du début des années 1990 et ce, jusqu'à l'actualité la plus récente.
2. La production littéraire de César Aira se situe à la confluence de généreux héritages (Ariza, 2023 ; 249-273) dans lesquels l'auteur puise et s'inspire : nous pouvons évoquer Roberto Arlt, considéré comme le père du roman moderne argentin, ou encore Manuel Puig – dont la contribution à la littérature du Cône sud, pour ne pas dire hispano-américaine, fut considérable –, sans oublier les avant-gardes latino-américaines et européennes – pensons aux apports du surréalisme et du dadaïsme, à l'influence internationale de Marcel Duchamp (Speranza, 2006), ou à celle, plus proche de l'auteur, d'Alejandra Pizarnik (García, 2006 ; 23). L'œuvre airienne non seulement se nourrit de ces derniers, mais les dépasse pour dessiner le style de l'auteur ; la critique le situe dans un contexte postmoderniste (Speranza, 1995 ; 230), en aval des avant-gardes ayant marqué le XX<sup>e</sup> siècle de leur sillage, de part et d'autre de l'Atlantique.

3. De ce terreau fertile qui alimente la création aérienne sera notamment préservé un processus artistique bien connu des surréalistes, à savoir l'écriture automatique. À partir d'un titre ou d'une simple anecdote, Aira tisse ainsi ses récits avec pour mot d'ordre la condition indispensable d'aller toujours de l'avant (Speranza, 1995 ; 228) sans jamais se retourner sur ce qui a été écrit et donc, en toute logique, sans jamais y apporter de corrections. En ce sens, le concept de « mauvaise littérature » a souvent été appliqué à l'œuvre de César Aira (Prieto, 2005 ; 181-194), et il s'en revendique comme l'un des principaux représentants.
4. Ce procédé d'invention engendre des caractéristiques stylistiques récurrentes tout au long de son cheminement littéraire. La notion de continuité – ou de *continuum* – apparaît ainsi comme indissociable de la prose aérienne (Remón Raillard, 1999 ; 5) et permet d'appréhender son œuvre depuis une perspective à la fois esthétique et thématique :

El lector se verá así presa del continuo, noción central de la obra de César Aira, que se halla presente tanto a nivel estructural como discursivo. Por otro lado, la continuidad también se halla presente al nivel de la escritura misma de sus novelas. En efecto, César Aira no corrige sus novelas (Remón Raillard, 1999 ; 3-4).
5. La poétique de la continuité constitue donc une notion chère à cet adepte de l'écriture automatique qu'est César Aira ; il la met en pratique au quotidien et sa logique transparait parfois au sein même de ses narrations, comme ici, de façon explicite, dans *Cómo me hice monja*, roman qui retiendra toute notre attention dans le présent article : « El ser humano tiende a darle sentido a la experiencia mediante la continuidad, lo que sucede se explica por lo que sucedió antes [...] ». » (Aira, 1999 ; 50).
6. Cette indication métalittéraire nous renseigne sur la *façon de procéder* (Carillo, 2017 ; 241-255 et Aira, 2000 ; 165-170) propre à Aira dans la construction de ses fictions ainsi que sur l'expérience que nous pouvons en faire au moment de la lecture. En effet, cette continuité évoquée dans le texte pourrait tout autant renvoyer au procédé d'écriture mis en place – l'écriture automatique, donc – et à l'idée d'enchaînement qu'il présuppose, qu'à la fluidité de lecture caractérisant ces œuvres. Si un tel procédé peut engendrer une expérience de lecture saccadée, hachée et entrecoupée d'éléments plus ou moins incohérents les uns avec les autres, nous nous trouvons ici à mille lieux de ce genre d'impression. Bien au contraire, la prose de César Aira se voit investie d'une fluidité stylistique certaine :

[E] arte narrativo de César Aira obedece efectivamente a un sistema de encañamiento o, mejor dicho, de *continuo*, pero no está regido por ocurrencia, sino por algo parecido y mucho más difícil de conseguir, que es el ejercicio fluido de la imaginación programada (Bradú, 1996 ; 46).

7. Cet « enchaînement continu » et cet « exercice fluide de l’imagination » dont parle Fabienne Bradú prend parfois, chez Aira, la forme d’un récit à la première personne à travers le prisme du flux de conscience.
8. Tel est le cas de *Cómo me hice monja*, roman achevé en 1989 et paru initialement en 1993 en Argentine, puis dans un second temps en Espagne, en 1998, dans un ouvrage du même titre regroupant deux autres romans tout aussi brefs. À cette date, le livre dans lequel figure le roman sera d’ailleurs classé par la rédaction de « Babelia », le supplément littéraire du journal *El País*, parmi les cinq meilleures œuvres littéraires en langue espagnole parues cette année-là (*El País*, 1998), aux côtés de Ramón Buenaventura, Roberto Bolaño, Javier Marías ou encore Belén Gopegui. Parmi les romans courts qui jalonnent la carrière littéraire d’Aira, celui-ci se démarque par son ton insolite et figure presque invariablement dans toutes les études consacrées à l’œuvre airienne.
9. Avoisinant la centaine de pages et divisé en dix chapitres de longueur relativement égale, *Cómo me hice monja* est un récit à la première personne – comme l’indique le titre – qui donne accès à l’intériorité de la protagoniste, la jeune César Aira, double autofictionnel de son auteur. L’ouvrage met en scène certaines de ses péripéties quotidiennes ainsi que la relation particulière qu’elle entretient avec son entourage.
10. Nous analyserons tout d’abord le roman au prisme de la fluidité stylistique qu’engendre le choix de la première personne et celui du flux de conscience ; nous interrogerons ensuite de la fluidité de genre en l’abordant depuis une perspective double (García-Romeu & Balutet, 2018) : tant esthétique, lorsqu’il s’agira de déterminer certaines caractéristiques de l’œuvre étudiée, que socio-culturelle et queer, lorsqu’il s’agira d’appréhender l’identité parfois flottante et insaisissable de sa protagoniste, ainsi que la perception que peuvent s’en faire les autres personnages. Nous nous pencherons enfin sur les notions de filiation et de transmission envisagées à l’aune des relations familiales et sociales de l’enfant dans le roman, mais également à travers l’expérience de la réception que peut susciter une telle œuvre auprès de ses lecteur·rice·s.

## 2. *Cómo me hice monja* : une fluidité stylistique à la croisée des genres

---

11. L'entreprise consistant à cerner les contours de *Cómo me hice monja* constitue une tâche délicate :

Escrita con una seriedad que desmiente las intenciones humorísticas que se le atribuyen habitualmente a su autor, *Cómo me hice monja* es un interesante artefacto narrativo de muy difícil adscripción genérica (Pron, 2010 ; 111).

12. Nous faisons donc le choix de nous attarder sur les modalités génériques de ce titre, de prime abord fluides ou oscillantes, voire insaisissables.

### 2.1 UN PROBLÈME DE TAILLE : ROMAN COURT OU NOUVELLE ?

13. La caractérisation générique de *Cómo me hice monja* apparaît comme fluctuante. Tantôt considérée comme un roman, tantôt comme une nouvelle, parfois comme une fable ou encore, plus schématiquement, comme une « novelita » (Amícola, 2008 ; 194), l'œuvre présente un format auquel César Aira a habitué son lectorat et qui lui permet de maintenir l'intensité de son rythme de publication.

14. Le roman court et la nouvelle étant des désignations génériques dont l'équivalence fusionne en espagnol en un unique terme, celui de *novela corta*, nous choisirons ici de privilégier l'appellation de « roman court » car certaines caractéristiques propres à la nouvelle – l'unicité de l'action, la vélocité du rythme ou encore l'ambiance du huis-clos – ne sont pas présentes ici. Rappelons à ce propos la définition ébauchée par Julio Cortázar, selon laquelle la nouvelle ou roman court se situerait « a caballo entre el cuento y la novela propiamente dicha » (Cortázar, 1970). Notons que le terme « novelita » employé par José Amícola se retrouve également dans les propos de l'auteur lui-même, qui reconnaît dans un entretien que son affiliation au post-modernisme implique une dimension ludique et la transgression des normes génériques traditionnelles :

Si la realidad es lo que coincide en la panoplia de las artes con la gran novela, ahora nosotros, posmodernos, estaríamos tentados a hacerla coincidir con otro género, por ejemplo, una pequeña novelita chistosa (Speranza, 1995 ; 230).

15. Le format de son œuvre n'est cependant que l'une des multiples composantes génériques avec lesquelles César Aira se plaît à jouer, comme nous

le verrons en abordant la question du sous-genre littéraire – ou des sous-genres ? – auquel semble appartenir le roman.

## 2.2 AUTOFICTION ET DÉCOR AUTOBIOGRAPHIQUE

16. Le titre nous entraîne d'emblée sur une fausse piste. En effet, si l'emploi de la première personne du singulier renvoie au récit autobiographique, l'emploi du terme féminin « monja » vient presque immédiatement miner cette première impression, au vu de l'identité connue – et masculine – de l'auteur. Le paratexte fonctionne ainsi comme un trompe-l'œil qui viendrait déguiser le contenu du roman par la mise en place d'un simulacre continu (Vergara, 2010). Ce contraste flagrant entre l'univers féminin invoqué par le titre et le genre masculin du créateur représenterait alors une première faille du supposé pacte autobiographique (Contreras, 2002 ; 257). *Cómo me hice monja* se donne donc à lire comme un roman d'autofiction (Pron, 2010 ; Alberca, 2010 ; Vanden Bergue, 2012).

17. Disciple de Gérard Genette, le théoricien Vincent Colonna désigne l'autofiction comme une « mythomanie littéraire » (Colonna, 2004) et en propose la définition suivante :

[U]ne autofiction est une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom) (Colonna, 2004 ; 239).

1. José Amícola évoque quant à lui « una extraña amalgama entre lo autobiográfico y lo novelesco » (Amícola, 2008 ; 181) ou encore un « coqueteo travieso con la escritura del yo que hace la autoficción » (Amícola, 2008 ; 182), et souligne la place conséquente qu'occupe l'autofiction au sein du panorama littéraire argentin (Amícola, 2008 ; 194-195).

18. *L'incipit* du roman alimente, à la suite du titre, la dimension autobiographique qu'induisent les éléments textuels et paratextuels dont nous disposons (Vergara, 2010) : les nom et prénom que l'auteur partage avec la protagoniste, ou encore les toponymes. Ces derniers renvoient à des lieux réels et correspondent à certaines étapes de la vie de César Aira connues du grand public :

Mi historia, la historia de “cómo me hice monja”, comenzó muy temprano en mi vida; yo acababa de cumplir seis años. [...] Nos habíamos mudado a Rosario. Mis primeros seis años los habíamos pasado, papá, mamá y yo, en un pueblo de la provincia de Buenos Aires del que no guardo memoria alguna y al que no he vuelto después: Coronel Pringles (Aira, 1999 ; 9).

19. Aucune indication chronologique ne permet de situer la diégèse dans un contexte historique précis, mais nous pouvons toutefois penser aux années 1950, période qui coïncide avec l'enfance de l'auteur. Néanmoins, cette apparente remémoration de l'enfance ne représente qu'un décor intime, une simulation d'écriture autobiographique (Contreras, 2002 ; 258) et sert de point d'entrée dans la narration, un point d'entrée destiné à être dépassé voire transgressé (García, 2006 ; 166) par l'autofiction. Brouillant les pistes, elle superpose réalité et fiction jusqu'à les confondre, instaurant ainsi « un cruce visible de géneros » (García, 2006 ; 251) pouvant surprendre à la première lecture. Dans le cadre de ce que Manuel Alberca nomme un « pacte ambigu » (Alberca, 2007), distinguer la réalité autobiographique de l'invention fictive constituerait une entreprise contreproductive (Vanden Bergue, 2012 ; 265), bien que certains éléments soient aisément identifiables.
20. Certains souvenirs d'enfance de César Aira fonctionnent ainsi comme un décor autobiographique intime où prend place une trajectoire imaginaire – autofictionnelle, donc – par le truchement de la création littéraire (Amícola, 2008 ; 183), ce qui confère indéniablement une place considérable à la dimension de jeu qu'affectionne l'auteur (Molina, 2018). En ce sens, l'élément le plus marquant ou dissonant au sein de ce récit d'autofiction réside dans le décalage entre auteur et protagoniste, et plus précisément celui qui s'opère quant à l'identité de genre. On assiste en effet à une sorte de dédoublement identitaire à l'œuvre dans le roman : pour certain·e·s, la voix narrative se fait passer pour l'auteur – rappelons que la protagoniste porte le même nom et prénom – tout en se travestissant en une entité féminine (Vergara, 2010), tandis que pour d'autres encore, la voix de la petite fille aurait pour fonction de prendre en charge le récit autobiographique de l'auteur (Astutti, 2002 ; 162). Nous envisagerons ici la protagoniste de *Cómo me hice monja* comme l'un des doppelgänger – doubles ou *alter ego* – de son créateur (Contreras, 2002 ; 296).
21. Le décor autobiographique que plante César Aira cède devant un déploiement autofictionnel et agit comme une sorte de base anecdotique ancrée dans la réalité ; celle-ci favorise un déferlement imaginatif d'autant plus perturbant. Pour reprendre les propos de Fabienne Bradu, l'écriture de soi et la mise en récit de l'enfance passent ici nécessairement par la réinvention et la fictionnalisation :

El narrador argentino demuestra así que comparte con los grandes escritores la idea de que la infancia, para tornarse literatura, debe ser una invención o, a lo sumo, una reinvención. [...] César Aira mastica, digiere, transforma y recrea su infancia [...] (Bradú, 1996 ; 46).

22. L'enjeu – et le jeu – de l'autofiction nous mènent ainsi à considérer avec précaution chaque élément du récit ou bien, au contraire, à nous laisser porter par la fluidité avec laquelle un tel récit combine contexte autobiographique et trajectoire imaginaire.

### 2.3 FLUX DE CONSCIENCE : L'INTÉRIORITÉ FLUIDE DE LA 1<sup>E</sup> PERSONNE

23. Avant d'entrer dans l'univers diégétique, précisons que *Cómo me hice monja* constitue le premier roman d'Aira écrit à la première personne (Contreras, 2002 ; 19 & 259), mettant en scène un « je » dédoublé, qui renvoie non pas à l'écrivain lui-même mais à son double féminin, la petite César. Outre le décalage engendré par l'autofiction et le changement de genre, le fait que la protagoniste narre à la première personne sa propre mort à la fin du roman pose la question récurrente de l'identification de la voix narrative qui prend en charge le récit (Contreras, 2002 ; 262-263). Si l'on peut à ce sujet invoquer l'argument d'une convention littéraire, Mariano García y voit quant à lui l'instauration d'une atmosphère fantastique :

[L]a muerte del protagonista, a la sazón narrador en primera persona, sumerge precipitadamente la confesión en el discurso de un muerto, de un fantasma, y en consecuencia plantea una prosopopeya retrospectiva (García, 2006 ; 252).

24. L'ouvrage renvoie bien à un récit rétrospectif effectué depuis l'outre-tombe, dans lequel le discours intérieur de la protagoniste et la narration à proprement parler fusionnent en un seul et même discours (García, 2006 ; 251) ; celui-ci prend la forme d'un long monologue intérieur entrecoupé à certains moments par les propos d'autres personnages.

25. Si le monologue intérieur représente donc la modalité discursive principale de *Cómo me hice monja*, il ne s'en dégage pas moins une impression de fluidité stylistique induite par le flux de conscience (Huglo, 2006 ; 129-130) de la protagoniste, qui semble être annoncé de façon thématique dès les premières lignes :

El comienzo está marcado con un recuerdo vívido, que puedo reconstruir en su menor detalle. Antes de eso no hay nada: después, todo siguió haciendo un

solo recuerdo vívido, continuo e ininterrumpido, incluidos los lapsos de sueño, hasta que tomé los hábitos (Aira, 1999 ; 9).

26. Ces quelques lignes peuvent ainsi se comprendre comme une référence relativement implicite au choix stylistique du récit intime et rétrospectif engendré par le flux de conscience. Cependant, on peut également les interpréter à la lumière du fait que la vie de la petite César se résume au récit qu'elle choisit d'en faire, à savoir celui d'une année de sa vie – la toute dernière – entre le souvenir vif de la première glace à la fraise évoqué dans la citation et celui, funeste, de sa propre mort. Le trépas est ici suggéré par une expression religieuse – « prendre l'habit » – qui renvoie directement au titre mais semble relativement obscure au moment d'entamer la lecture ; nous y reviendrons.
27. Par le registre même de son discours et la profondeur de ses réflexions, la protagoniste apparaît comme une enfant précoce : son comportement et ses actions en société ont tout l'air de ceux d'un enfant de son âge – souffrant toutefois d'exclusion sociale –, mais les pensées que nous donne à lire le récit attestent d'une fluidité et d'une qualité dans l'expression inattendues chez un enfant de cet âge-là. En ce sens, elle représenterait un parfait exemple de « niños demasiado inteligentes » (Astutti, 2002 ; 153). De fait, la voix de César fait preuve d'une grande perspicacité et maturité pour son âge ; elle est en outre en mesure de commenter l'agencement même du récit dont elle a la charge, assumant de la sorte une fonction métatextuelle traditionnellement associée au narrateur. La protagoniste-narratrice semble ainsi avoir tout pouvoir sur son récit ; elle le mentionne explicitement, évoque sa structure et se montre consciente de raconter sa propre histoire à un éventuel lectorat (Aira, 1999 ; 19 et 81). Le monologue intérieur de l'enfant étant l'unique matière narrative du roman, tout élément extérieur passe par le prisme de sa propre conscience, ce qui lui confère une fonction de « régie » (Huglo, 2006 ; 132) ; cette image trouve son illustration presque littérale dans le roman lorsque la petite César s'identifie au poste de radio qui accompagne ses longues soirées hivernales :

Pues bien: mi memoria se confunde con la radio. O mejor dicho: yo soy la radio. Por gracia de la perfección sin fallas de mi memoria, soy la radio de aquel invierno. No el aparato, el mecanismo, sino lo que salió de ella, la emisión, el continuo, lo que se transmitía siempre, inclusive cuando la apagábamos o cuando yo dormía o estaba en la escuela. Mi memoria lo contiene todo, pero la radio es una memoria que se contiene a sí misma y yo soy la radio (Aira, 1999 ; 73-74).

28. L'évocation de cette radio mémorielle qui se contient elle-même apparaît comme le reflet du récit, de ce discours rétrospectif – et introspectif – que la protagoniste émet et qui la place au centre de tout, à la fois objet et sujet. Toutefois, la voix de César cède parfois devant celle de ses proches ou de son entourage social, dont les propos dénotent dans le discours de l'enfant, d'autant qu'ils sont retranscrits tels quels, peu importe le mode de discours adopté. Ceci contribue alors à renforcer l'image de la régie, ou de la radio :

Ce type de procédé fait de l'intériorité une sorte de voix-radio, capable de citer d'autres voix sans complètement les phagocyter puisque, visiblement, elle les distingue. Nous sommes bien à l'intérieur d'une conscience qui filtre et absorbe toute extériorité sans perdre son identité propre (Huglo, 2006 ; 130).

29. Ce rôle de régie ou de radio assumé par la protagoniste-narratrice la distingue du reste des personnages et exprime stylistiquement son exclusion sociale et le rejet qu'elle subit de la part de son entourage. Au cours de la lecture, le décalage qui s'opère entre le monologue intérieur de la jeune César et le discours des autres personnages nous permet d'aborder la fluidité sous un autre angle, à savoir celui la transidentité de la protagoniste transparaissant dans les écarts discursifs, dans un affrontement parfois cruel entre intériorité et extériorité.

### **3. Genre et fluidité : la voix de la petite César**

---

30. Genre littéraire polymorphe et fluctuant, le roman constitue le lieu privilégié de l'expression littéraire de la fluidité de genre (García, 2006 ; 203), entendu cette fois-ci dans son acception sociale ; tout individu peut faire l'expérience de cette fluidité par l'acte de placer et déplacer les curseurs binaires opposés de la masculinité et de la féminité, déjouant ainsi les représentations traditionnelles d'une société patriarcale hétéronormée (Tavano, 2018 ; 124). En ce sens, l'apparente ambiguïté de la voix de la protagoniste de *Cómo me hice monja*, et plus précisément celle de son identité de genre, surprend et suscite le questionnement chez les lecteur·rice·s, parfois amené·e·s à réajuster leur perception et leur approche (Molina, 2018), dans le but de discerner ce qui se présente comme une « *continua incongruencia en la identidad del narrador* » (Vergara, 2010).

**3.1 LIRE ENTRE LES LIGNES : UNE EXPRESSION TRANSIDENTITAIRE FLUIDE MAIS SAISSISSABLE**

31. Dès le début du roman, la protagoniste se réfère à elle-même en adoptant systématiquement des marqueurs de genre féminins, essentiellement à travers l'adjectivation employée : « Yo era muy pequeña, muy menuda, inclusive para mis seis años recién cumplidos » (Aira, 1999 ; 21).
32. Cette auto-caractérisation ou désignation de soi au féminin semble univoque : nous lisons le récit d'une petite fille de six ans – c'est du moins ce qu'elle indique en entamant son discours – ; jusque-là, rien de bien surprenant, si ce n'est l'aspect précoce de son raisonnement et la qualité de son expression précédemment évoqués.
33. S'agissant toutefois du double autofictionnel de l'auteur, rappelons que la petite César Aira porte un prénom assurément masculin. Ce premier contraste invite donc à se questionner sur le genre de la protagoniste, à repenser son identité féminine. À ce titre, Sandra Contreras fait état de la « torsión genérica » et du « travestismo narrativo » à l'œuvre dans le roman (Contreras, 2002 ; 265), dont la narration fournit des éléments contradictoires et brouille la détermination du genre de la protagoniste, demandant un certain effort durant la lecture.
34. En outre, le véritable élément disruptif du roman réside dans la violente opposition entre le discours de la jeune César et celui, inséré dans son monologue intérieur, des personnages périphériques (García, 2006 ; 252). Ces derniers la perçoivent selon son apparence physique et son sexe biologique assigné à la naissance et lui attribuent une identité de genre masculine. Ainsi les propos insistants du médecin chargé d'examiner la protagoniste diffèrent-ils considérablement du discours de celle-ci quant à l'expression du genre :  

– ¿Cómo anda hoy don César? Qué bien se lo ve don César. ¿Ya quiere ponerse a jugar al fútbol don César? A ver cómo andamos don César... (Aira, 1999 ; 40).
35. Ce décalage apparaît systématiquement dans les paroles extérieures au monologue de la jeune enfant, de celles de son propre père la traitant de « tarado » (Aira, 1999 ; 13) à celles du marchand de glace ou encore de l'institutrice (Aira, 1999 ; 23 & 61). C'est donc par un point de vue extérieur à celui de la protagoniste-narratrice que nous parvenons ces informations contradictoires, nous amenant à remettre en jeu notre propre lecture :

« ¿Puede un pronombre personal subvertir nuestra percepción de la realidad a través de la lectura? » (Guelbenzu, 56 ; 1999)

36. Les marqueurs de genre – pronoms, accords des participes et autres adjectifs – se trouvent au centre du mécanisme narratif qui régit le roman : cette alternance discursive atteste de la nette opposition entre deux perceptions antagoniques, celle de la petite fille face à celle du reste des personnages qui la considèrent comme un garçon ; elle permet ainsi de prendre conscience de ce que nous estimons être l'identité transgenre de la protagoniste. Le roman propose en effet une dialectique constante entre la subjectivité de l'enfant et l'objectivité de l'ordre social qui lui est imposé et se trouve déstabilisé par la confrontation de ces deux discours (García, 2006 ; 43). De telles frictions discursives mènent au constat de la transidentité de la protagoniste ; celui-ci s'opère au terme d'un jeu de déductions et d'inférences qui bouleverse progressivement notre expérience de lecture tout en modifiant notre représentation mentale de la petite César. *Cómo me hice monja* apparaît alors comme « un libro poco convencional en el que los límites entre autor, lector y personaje son subvertidos, haciéndonos entrar en un juego de complicidades y mascaradas que de alguna manera obligan al lector a cambiar sus actitudes respecto a los personajes » (Vázquez, 2021).
37. Précisons cependant qu'à certains moments de la narration, l'emploi de ces marqueurs favorise une certaine indétermination et engendre un flou identitaire autour de la protagoniste. Ainsi la neutralité du masculin est-elle invoquée dans le discours de l'enfant : « Siempre tenía las lágrimas a flor de ojos, como tantos chicos hipersensibles » (Aira, 1999 ; 11). Ce masculin possède une valeur universelle et généralisante propre au neutre générique. Par pure licence grammaticale, il renvoie ainsi à l'idée d'un enfant essentialisé, indéfini et donc abstrait – censé les représenter tous·tes –, sans présenter aucune identification de genre particulière. Outre cet emploi du neutre grammatical, un seul et unique accord au masculin se glisse dans le discours intérieur de la protagoniste, de façon délibérée ou non, et contribue à renforcer le flottement autour de son identité de genre : « Aunque apenas apuntaba la primavera, ya estaba pensando su disfraz para la fiesta que daría en el próximo carnaval, a la que yo estaba invitado desde ya... » (Aira, 1999 ; 96, nous soulignons).
38. Observons quels sont les effets causés par un tel recours aux marques de genre : la majeure partie des travaux critiques portant sur ce roman

oscillent constamment dans la désignation de la protagoniste et en proposent une caractérisation ambivalente, attestant de façon presque systématique d'une difficulté de positionnement. En effet, la critique mentionne souvent une alternance dans l'identité de genre, à tort puisque l'expression féminine déployée dans le monologue intérieur est presque univoque, à l'exception des deux accords au masculin évoqués. Le mécanisme discursif établit un net fossé perceptif entre les propos intimes de l'enfant et ceux de son entourage. L'indécision autour de la perception du genre de la protagoniste s'exprime ainsi à travers une désignation double et équivoque qui contraint à employer simultanément le masculin et le féminin, sans jamais trancher : « Aira crea un personaje abisal y extraño que se narra a sí misma(o) [...] » (Vázquez, 2021).

39. Si le féminin est ici privilégié, le critique reste prudent et rappelle entre parenthèses qu'il s'agit initialement d'un petit garçon, réalisant ainsi une acrobatie grammaticale et typographique. Ce genre hésitation se retrouve massivement dans les analyses du roman d'Aira qui oscillent constamment entre les marques de genre masculines et féminines et signalent finalement les deux de façon conjointe afin de souligner l'indistinction ou le caractère simultané de cette instance narrative au genre double (García, 2006 ; 259). La critique évoque ainsi un être « indistintamente masculino y femenino » (Guelbenzu, 56 ; 1999), qui se présente « al mismo tiempo, como un niño y como una niña » (Molina & Merlo, 2022 ; 120), donnant lieu à des appellations parfois fantaisistes, telles que « el niño-niña Aira » (Vázquez, 2021). En outre, les conventions grammaticales de la langue anglaise permettent le choix assumé de la non-binarité grâce à l'emploi des pronoms de la troisième personne du pluriel afin d'éviter délibérément de trancher entre masculin et féminin – une pratique du langage inclusif très usitée dans la communauté queer : « Given the narrating character's use of pronouns and adjectives attributed to both sexes, I have thus far avoided using gendered pronouns and will continue to refer to this character using 'them' and 'their' » (Reynolds, 2017 ; 321). En ce sens, la comparaison avec *Orlando* de Virginia Woolf – qui pour sa part fait preuve d'une véritable alternance dans l'expression de son identité de genre tout au long de l'œuvre – est parfois permise pour appréhender l'enfant de *Cómo me hice monja* (Vázquez, 2021). En revanche, à la différence de ce que l'on observe chez Virginia Woolf, nous ne retrouvons pas à proprement parler cette alternance dans l'expression de genre de la petite César, mais plutôt

une opposition discursive déjà signalée précédemment. Partant du postulat d'un double genre de l'enfant, Mariano García le considère comme une illustration de la figure de l'androgynie, dont le traitement serait récurrent au sein de la production littéraire airienne. La protagoniste représenterait donc l'« andrógino mental » (García, 2006 ; 259). Le discours intérieur de l'enfant fait pourtant état d'une identité féminine, ce qui réfute selon nous l'argument d'une quelconque androgynie, mentale ou non.

40. La jeune César présente donc une identité apparemment insaisissable, résolument perturbante. À cela s'ajoutent les confusions engendrées par le mauvais usage des concepts de *sexe* et de *genre*, faisant parfois apparaître des caractéristiques qui seraient difficilement applicables à une enfant de six ans. Il paraît incongru de lui assigner une sexualité double (Remón Raillard, 1999 ; 265), étant donnée la condition de la protagoniste et l'absence totale de références à son orientation sexuelle. On préférera ici évoquer la transidentité ou l'expression d'une identité transgenre de la jeune César, plutôt que d'avancer l'argument, mal venu, de sa sexualité. Fabienne Bradu va plus loin en évoquant une « continua transexualidad del relato » (Bradu, 1996 ; 46). Bien qu'elle soit l'une des seules à employer la catégorie trans- pour se référer au roman et à sa protagoniste, son raisonnement semble difficilement tenable : la transsexualité renvoie à une réalité intime, à savoir le fait de modifier biologiquement le sexe assigné à la naissance afin de le faire correspondre à son identité de genre. Elle ne saurait donc se voir appliquée à une enfant et encore moins à un récit.

41. Au-delà de ces considérations, la protagoniste de *Cómo me hice monja* acquiert une autonomie propre et devient une sorte d'entité de papier détachée des éventuelles intentions de son créateur, observable comme produit littéraire à part entière. En effet, la jeune César correspond à la représentation d'une petite fille transgenre, à savoir une enfant dont l'apparence physique et le sexe biologique sont ceux d'un petit garçon mais qui s'identifie comme une fille dans ses discours, sa représentation et sa perception intimes. Dans un récent article s'inscrivant dans les études de genre et reprenant, entre autres, les travaux de Judith Butler, Germán Tavano rappelle le poids de l'environnement socio-culturel dans la constitution d'une identité de genre, qui est à distinguer de l'assignation sexuée biologique reçue à la naissance et également de l'orientation sexuelle d'un individu. Il signale également que l'identité de genre peut s'établir très tôt dans l'esprit d'un enfant, avant même qu'il soit conscient des différences sexuelles et

anatomiques traditionnellement associées au binarisme masculin/féminin (Tavano, 2018 ; 124-125). Au vu de cette lecture d'une expression transidentitaire explicite, nous avons donc fait le choix délibéré de nous référer constamment à la protagoniste-narratrice, et non au protagoniste ou au narrateur, pour privilégier l'expression d'une identité féminine de l'enfant.

### 3.2 DYSPHORIE ET MARGINALISATION

42. De la même façon que la transidentité n'est pas exprimée de façon explicite mais se donne plutôt à voir dans les interstices du mécanisme discursif, la dysphorie de genre n'est pas non plus traitée de façon frontale. La dysphorie de genre désigne le sentiment de mal-être physique et/ou de détresse psychologique que peut être amenée à expérimenter toute personne dont l'apparence corporelle et le sexe biologique ne coïncident pas avec le genre ressenti et la perception que cette personne a d'elle-même. Elle apparaît en toile de fond et s'entraperoit à travers une série d'éléments thématiques disséminés au fil de la narration :

En el caso de la novela de Aira, el narrador refiere en su monólogo interior una disforia de género que le causa un tremendo sufrimiento: la impotencia de no ser tratada como niña, la frialdad del padre, la imposibilidad de tener juguetes apropiados a su sexo, la incomodidad de ser tratado como varón, la agresividad del mundo exterior y la propia negación de su sensibilidad por parte de amigos y familiares (Vázquez, 2021).

43. L'expression d'un sentiment de dysphorie est donc décelable dans la narration, bien que ce dernier demeure innommé. Certains des éléments énumérés dans la citation précédente semblent d'ailleurs exagérés puisqu'ils ne font pas l'objet des réflexions de la jeune César ; ainsi, le malaise dû au fait de se voir attribuer une identité de genre masculine n'est pas expressément évoqué dans le monologue intérieur de la protagoniste-narratrice, comme ici lorsqu'elle se fait appeler par son prénom : « [M]e llamaba por mi nombre todo el tiempo, César, César, César. A mí me encantaba que pronunciaran mi nombre, era mi palabra favorita » (Aira, 1999 ; 111).
44. Si elle s'identifie bien à une petite fille, l'attribution de ce prénom masculin ne semble pourtant lui causer aucune dysphorie de genre puisqu'elle le porte même avec fierté. En l'occurrence, la protagoniste étant ici une enfant de six ans, bien que très mature pour son âge, elle n'a certainement pas encore conscience des conventions sociales, des normes de genre, ni

même du décalage qui s'opère constamment entre son discours et celui des autres. À ce propos :

El niño-Aira será el leit motif de muchos de sus libros 'de procedimiento', un personaje que habita en ese momento anterior a la decodificación convencional de los signos y que, debido a la ingenuidad con la que mira el universo circundante, descubre las operaciones lógicas (Carrillo, 2017 ; 251).

45. Le personnage y semble insensible et ne tique pas lorsqu'on le considère comme un petit garçon, alors même que son monologue intérieur nous donne à voir une autre identité.

46. Certains indices de la narration renvoient néanmoins, de façon intentionnelle ou non, à l'expression d'une dysphorie de genre, d'une dissociation identitaire de la protagoniste, dont la part de féminité semble être exclusivement reléguée au rang de l'intériorité (Remón Raillard, 1999 ; 274 & 278) ; cette configuration mentale trouve d'ailleurs son reflet stylistique dans le monologue intérieur et le flux de conscience. Ces modalités contribuent également à signaler la mise à l'écart et l'incommunication de la protagoniste dans le roman : « on pourrait voir aussi, en effet, le signe d'une difficulté à échanger, à entrer en relation avec l'autre bien que cet autre soit omniprésent » (Huglo, 2006 ; 135). En ce sens, l'élément le plus frappant est sans doute le vif désir de l'enfant de posséder une poupée :

¿Por qué yo no tenía muñecas? ¿Por qué era la única niña del mundo que no tenía una sola muñeca? Tenía un papá preso... y no tenía una muñeca que me hiciera compañía. Nunca la había tenido, y no sabía por qué. No por pobreza o avaricia de mis padres (eso nunca es obstáculo para un niño), sino por otra razón misteriosa... (Aira, 1999 ; 67).

47. Le souhait de la jeune César demeure insatisfait et donne lieu à des questionnements, la protagoniste soulignant le décalage qu'elle perçoit avec les autres fillettes de son âge. Bien entendu, un petit garçon pourrait tout aussi bien ressentir l'envie de jouer à la poupée et ne jamais recevoir ce jouet puisque, selon les principes d'une « idéologie du genre » encore stricte à bien des égards (Tavano, 2018 ; 141), cela n'est pas toujours socialement accepté. Ce genre d'argument semble ainsi invoqué par l'enfant lorsqu'elle fait mention d'une « raison mystérieuse », bien qu'elle n'en soit pas encore consciente. Quoi qu'il en soit, ce jouet tant désiré fait l'objet de réflexions intenses exprimant un profond sentiment de tristesse voire une perte de repères dans la construction identitaire :

Ahora íbamos a ser pobres de verdad, mamá y yo, abandonadas, solas. Por eso mismo, la muñeca se me presentó como un deseo agudo, doloroso. [...] La muñeca había desaparecido para siempre, antes de que yo aprendiera las palabras con las que pedirla, y dejaba un hueco aspirante en el centro de mis frases... Me vi como una muñeca perdida, arrumbada, sin niña... (Aira, 1999 ; 67-68).

48. Cette projection mentale de l'enfant, qui à défaut de posséder une poupée s'imagine en être une, resurgit lorsqu'elle s'identifie à son institutrice, qu'elle se plaît à imiter lors de ses jeux en solitaire :

De ahí que haya caído en algo, por una vez, característico de una niña de mi edad, como es la identificación con la maestra. Todas las niñas pasan por esa etapa, y por esa actividad casi febril de darle clase a sus muñecas o a los niños imaginarios que las habitan (Aira, 1999 ; 82).

49. L'aspect maternel transparait ici et s'allie à ce que beaucoup considèrent comme l'expression d'une hypersensibilité féminine (Contreras, 2002 ; 266) récurrente au long du roman, et qui lui sera d'ailleurs reprochée à certains moments, notamment par le père.

50. Par ailleurs, le motif du secret apparaît régulièrement dans le récit de la petite César (Aira, 1999 ; 30 & 95). Constamment en retrait par rapport à son entourage et parfois recluse dans son propre espace mental, l'enfant tient des propos contradictoires suggérant qu'elle aurait quelque chose à cacher, de l'ordre de l'indicible, comme si elle prenait progressivement conscience de sa différence sans pour autant parvenir à l'identifier pleinement ou à la verbaliser. Au cours de l'un des épisodes fiévreux dus à son intoxication alimentaire, la protagoniste se livre à un délire cauchemardesque, craignant la révélation d'un secret intime :

Otro más: yo seguía paralizada, la cabeza apoyada en una almohada alta, y mi mamá abría el armario con puertas de vidrio verde que había frente a la cama, donde yo guardaba mis libros... En realidad no tenía libros, era demasiado chica, no sabía leer... El pánico me cortaba la respiración... ¿Qué había ido a buscar en el armario mi mamá? ¿Acaso sabía...? Aprovechaba mi impotencia para... En cualquier momento lo encontraría... mi secreto... ¡Alto, mamá! ¡No lo hagas! ¡Te causará dolor, el dolor más grande de tu vida! Su dolor sería tan grande como mi vergüenza, mi espanto... (Aira, 1999 ; 29-30).

51. L'image de ce secret dans le placard et l'angoisse causée par sa possible découverte pourraient, dans un premier temps, pointer vers une métaphore de l'homosexualité refoulée ou non avouée ; or, dans la mesure où la protagoniste est une enfant dont l'orientation sexuelle n'est pas identifiable, l'image semble plutôt renvoyer à la transidentité de César, encore inavouée et donc dans le placard, mais déjà bien présente dans son inconscient. Pour

terminer, mentionnons l'une des rares occasions – voire l'unique – où la protagoniste fait état d'un certain mal-être face à son propre reflet dans le miroir : « Me miraba al espejo y no me encontraba un solo rasgo por el que se me pudiera reconocer. Era invisible. Era la niña-masa » (Aira, 1999 ; 93).

52. En somme, tous ces éléments permettent d'entraîner le sentiment de dysphorie de la petite César, qui tente de mettre des mots sur ce qu'elle éprouve sans véritablement parvenir à identifier l'origine de ce mal-être. Outre son propre ressenti, son entourage et le contexte social dans lequel elle évolue contribuent de façon systématique – et violente – à sa mise à l'écart dans le roman (Vázquez, 2021), qu'il s'agisse de l'exclusion sociale subie dans le cadre scolaire ou encore de l'attitude de rejet de ses propres parents.

### 3.3 UNE FILIATION IMPOSSIBLE : LE SYMBOLISME DE LA GLACE À LA FRAISE

53. L'environnement familial dans lequel évolue la protagoniste de *Cómo me hice monja* contribue au sentiment de rejet et de non appartenance qu'elle ressent tout au long du roman. L'emprisonnement du père, dont elle se sent en grande partie responsable, et l'indifférence de la mère qui tend à la délaissier, se trouvent à l'origine du profond sentiment d'abandon de la jeune fille, qui intériorise l'attitude de ses parents envers elle en se considérant comme une enfant foncièrement problématique : « [...] yo era una niña difícil... una niña problema en algún sentido... » (Aira, 1999 ; 34).
54. La narration nous confronte en effet à une série d'événements ou de situations qui renforcent cette séparation et accroissent la distance entre l'enfant et ses parents (Reynolds, 2017 ; 317).
55. Ainsi, l'épisode liminaire de la glace à la fraise, qui s'étend sur les deux premiers chapitres, instaure-t-il d'emblée une rupture totale avec la figure patriarcale, une sorte de rite d'exclusion au sein de la sphère familiale (Reynolds, 2017 ; 314). Au premier abord, la petite César semble être en totale admiration devant son père et se déclare encline à cette nouvelle expérience, à savoir sa toute première dégustation d'une glace tant promise : « El color rosa me encantó. Yo iba bien predispuesta. Adoraba a mi papá. Veneraba todo lo que viniera de él » (Aira, 1999 ; 10).
56. Toutefois, la situation prend rapidement une tournure pour le moins dramatique lorsque César réalise non sans effroi que la fameuse glace à la

fraise, dont son père lui avait pourtant longuement vanté les mérites et la saveur exquise, n'est tout bonnement pas à son goût, provoquant une intense réaction de dégoût physique :

Por una fracción de segundo, pensé en disimularlo. Papá había puesto tanta ilusión en hacerme feliz, y eso era tan raro en él, un hombre distante, violento, sin ternuras visibles, que echar por la borda la ocasión me pareció un pecado. Pasó por mi mente la alternativa atroz de tragar todo el helado, sólo por complacerlo (Aira, 1999 ; 10).

57. Un conflit intérieur tourmente la jeune fille, tiraillée entre le dégoût insurmontable que lui inspire la glace et la crainte paralysante de décevoir le père. La caractérisation de ce dernier se rapproche d'un portrait fidèle à la figure hétéropatriarcale traditionnelle, à savoir un homme distant et parfois violent, qui ne semble pas avoir pour habitude d'exprimer ses émotions. Par conséquent, la rupture entre l'enfant et son père prend ici l'apparence d'une entente ou d'une complicité impossible. Le texte mentionne en ce sens « la trágica tristeza de no poder seguir a papá ni siquiera en este camino de placeres » (Aira, 1999 ; 12) ou encore : « Papá ya había renunciado a toda satisfacción que pudiera haber esperado de la salida, de la comunión de gustos, de la camaradería. Eso quedaba atrás, ¡y qué ingenuo de su parte, debía de estar pensando, en haberlo creído posible! » (Aira, 1999 ; 13).

58. L'intensité de la scène, durant laquelle la jeune enfant est contrainte d'ingurgiter la glace sous les encouragements menaçants du père, frôlera même l'absurde lors du dénouement tragique de l'épisode qui se solde par le meurtre du glacier, lorsque l'on apprend que la glace à la fraise était en réalité périmée ou tout du moins altérée. Ayant choisi lui-même une autre saveur, le père de la protagoniste ne s'en rendra compte qu'au bout d'un certain temps, lorsqu'il se décide enfin à goûter ladite glace à la fraise. Mais cela n'a alors plus aucune importance, le rite initiatique s'étant déroulé sous la contrainte et conformément aux préjugés et aux préférences du père (Reynolds, 2017 ; 318), empêchant tout retour en arrière ou éventuel dédommagement de la violence psychologique perpétrée à l'encontre de l'enfant. Le dégoût littéral et physiologique que ressent César au moment de manger la glace trouve alors sa correspondance immédiate dans la réaction de son père, dont l'attitude exprime cette fois-ci un dégoût symbolique ou moral à la vue de son propre enfant :

Se había callado, no se movía. Me miraba con el mismo disgusto profundo, visceral, con que yo consideraba mi helado de frutilla. [...] El llanto me dobló, me quebró. Y no podía esperar ningún consuelo. La situación era inexpresable por ambos lados. Él tampoco podía decirme cuánto me despreciaba, cuánto me odiaba. Esta vez, yo había ido demasiado lejos. Sus palabras no me alcanzarían (Aira, 1999 ; 17).

59. La relation filiale entre les deux personnages est ainsi marquée du sceau de l'incommunication, soulignant leur incapacité à s'exprimer :

No me miró. En todo lo sucesivo de esa tarde funesta no volvió a mirarme. Aunque debo de haber sido un considerable espectáculo. Ni una sola vez volvió sus ojos a mí. Una mirada habría equivalido a una explicación, y ya era imposible explicarnos (Aira, 1999 ; 22).

60. Le lien semble rompu et toute possibilité de réconciliation inenvisageable, au du fait de l'absence totale de communication, verbale ou physique, entre la petite César et son père ; cette situation ne saurait se résoudre favorablement puisque ce dernier est ensuite emprisonné pour le meurtre du commerçant.

61. D'autre part, la glace à la fraise représente un motif central et récurrent dans *Cómo me hice monja* : non seulement elle apparaît comme l'enjeu des deux premiers chapitres, mais elle revient aussi également à la toute fin du roman lorsque la jeune César est prise pour cible par la veuve du glacier. En effet, celle-ci se venge en enfermant l'enfant dans un énorme cylindre de glace à la fraise et provoque ainsi sa mort par asphyxie. La mort et la glace seraient donc à considérer comme deux motifs thématiques liés, comme les deux éléments constitutifs de cette funeste épanadiplose narrative.

62. La couleur rose associée à la glace à la fraise sature pour ainsi dire le roman (García, 2006 ; 223) et lui confère une structure narrative close. On peut interpréter ce motif thématique comme la représentation symbolique d'un univers féminin, selon une lecture traditionnelle qui fait du rose le symbole par excellence de la féminité (Remón Raillard, 1999 ; 276). Pourtant, force est de constater qu'il est dans l'ouvrage systématiquement associé à la mort ou au dégoût viscéral, et donc connoté de façon très négative. La fin tragique de la jeune César, dont le corps flotte dans le liquide rose et visqueux de la glace à la fraise, pourrait alors représenter une renaissance ou une régénération, en ceci qu'il est possible d'y voir la représentation imagée de l'utérus maternel (Remón Raillard, 1999 ; 276), ou encore la mort

symbolique du double autofictionnel féminin de César Aira, qui céderait ainsi la place et la parole à son créateur – ou à d'autres *alter ego* – pour les œuvres à venir (García, 2006 ; 261).

#### 4. Le jeu du « je » : un ludisme littéraire

---

63. Si le récit autofictionnel et le recours à l'écriture automatique constituent le cadre de *Cómo me hice monja*, il est nécessaire de prendre en compte la dimension de jeu inhérente à l'œuvre airienne. Nous l'aborderons ici en explicitant notamment la polysémie contenue dans le titre même du roman – et la fausse piste que représente la thématique religieuse – ainsi que les réflexions métanarratives que César Aira insère dans le discours de sa protagoniste.

##### 4.1 *CÓMO ME HICE MONJA* : UN TITRE ÉNIGMATIQUE

64. De prime abord, le titre du roman semble orienter l'attente des lecteur·rice·s s'appêtant à entamer la lecture du récit : tout porte à croire qu'il s'agit d'une narration autobiographique, ou tout au moins à la première personne, tandis que la voix qui s'exprime atteste d'une identité féminine. Or, comme nous l'avons commenté, il s'agit-là d'une atmosphère paratextuelle trompeuse puisque nous sommes face à une autofiction. Par conséquent, le titre aurait pour fonction principale de permettre, d'entrée de jeu, l'instauration ambiguë d'un univers féminin, dans le but de renforcer le contraste autofictionnel entre l'auteur et son double – et donc d'intensifier la surprise. Si *Cómo me hice monja* marque en ce sens un point de départ dans l'œuvre de César Aira, notons que cette pratique reviendra dans plusieurs de ses romans (Aira, 2004 ; Aira, 2005 ; Aira, 2010), à tel point que les « transgressions sexuelles » (Morello, 2018 ; 79) de l'auteur ou encore sa tendance au travestissement narratif (Vergara, 2010) pourraient se lire comme un jeu (Decock, 2015 ; 18).
65. Su le plan thématique, le titre renferme également un mystère qui ne s'éclaircit guère au cours de la lecture : l'absence presque totale de corrélation avec le contenu du roman. Presque, car en dépit du fait qu'il nous induise en erreur – à aucun moment la protagoniste ne nous raconte son parcours initiatique pour entrer dans les ordres –, il serait possible d'en proposer une interprétation symbolique. L'expression « hasta que tomé los

hábitos » (Aira, 1999 ; 9) apparaît dès l'*incipit* et représente l'unique référence explicite au titre du roman, à moins qu'il ne s'agisse d'une façon imagée de signaler qu'elle rejoint l'au-delà au terme du récit, évoquant sa propre mort par un euphémisme.

66. La résolution du mystère est à chercher ailleurs si l'on souhaite élucider « la broma del título » (Astutti, 2002 ; 162) et déjouer les facéties aériennes. Pour Daniel Link (1994), Aira aurait eu ici recours au *vesre*, l'équivalent de notre *verlan* français, très usité dans certaines régions argentines, ce qui confère au titre une polysémie jusqu'alors insoupçonnée :

El crítico Daniel Link ha interpretado este chiste como una apelación al *vesre*, a la jerga popular, que le permitiría leer al revés, en 'monja', 'jamón', o sea: 'fiambre', 'muerto', y anticipar en el título que el niño muere al final (Astutti, 2002 ; 162).

67. Link affirme ainsi que le titre du roman ne ment pas puisque la protagoniste raconte effectivement sa propre mort ; nous pourrions ainsi décrypter le titre : « Comment je suis morte ». L'enjeu du récit serait donc explicite dès le départ mais réservé à un lectorat complice et avisé, car comme le souligne Daniel Link, il est délicat de résoudre ce qui devient une sorte d'énigme pour des lecteur·rice·s étranger·ère·s ou pour toute personne ne possédant pas les éléments issus de la culture populaire argentine, ici nécessaires à la compréhension du jeu de mots (Astutti, 2002 ; 162). Dès le titre, César Aira joue ainsi avec ses lecteur·rice·s et s'amuse avec le langage ; le fait de s'auto-genrer au féminin pourrait n'être qu'une facétie supplémentaire dans ce récit autofictionnel. L'auteur lui-même reconnaît une certaine inclinaison au jeu lors de ses entretiens, ce qui n'est pas sans rappeler le contexte littéraire depuis lequel Aira écrit, empreint de surréalisme et d'écriture automatique :

He ido cambiando mis definiciones, que las hago un poco para divertirme y para burlarme de los periodistas que me preguntan. Hasta hace poco definía mis libros como "cuentos de hadas dadaístas", pero ahora los defino como "juguetes literarios para adultos" (Matus, 2016).

68. La conception que propose Aira de la littérature se centre donc sur le jeu et l'imagination sans limites afin de s'affranchir des codes et des normes de la réalité extralittéraire (Licata, 2022 ; 4). Le jeu étant l'un des moteurs de la création aérienne, l'auteur ne s'en tient pas uniquement aux jeux de mots et aux transgressions autour de l'identité de genre de ses personnages. En tant que double de l'écrivain, la petite César est dotée des mêmes attri-

butts que lui, à savoir une imagination débordante et la capacité de narrer, l'autofiction devenant le lieu privilégié d'une réflexion métalittéraire.

#### 4.2 VERS UNE FLUIDITÉ DU RÉEL : L'EN-JEU DE LA FICTION

69. En adoptant les procédés de l'autofiction pour *Cómo me hice monja*, César Aira joue délibérément avec le réel, et plus précisément avec son propre vécu ; l'auteur s'invente en effet une nouvelle trajectoire de vie, déconnectée de son véritable passé (Amícola, 2008 ; 190). Au sein de ce jeu permanent que permet l'écriture autofictionnelle, la frontière entre réalité et imagination devient alors poreuse et insaisissable. José Amícola évoque en ce sens un sentiment d'incertitude face à ce type d'œuvres : « el lento trabajo de taladrar las certezas del realismo eclosiona en una total aceptación por parte de la narrativa actual de la incertidumbre sobre lo real » (Amícola, 2003 ; 31).
70. L'illustration thématique de cette frontière fluide prend dans le roman la forme d'un défaut perceptif (García, 2006 ; 37) de la protagoniste dont l'esprit confus ou délirant mine le bien-fondé de ses propos, nous amenant à les recevoir avec une certaine suspicion :
- Yo estaba en un delirio constante, me sobraba tiempo para elaborar las historias más barrocas... Supongo que tendría altos y bajos, pero se sucedían en una intensidad única de invención... (Aira, 1999 ; 28).
71. L'intoxication, le séjour à l'hôpital qui s'ensuit et les conséquences psychologiques de ce long délire fiévreux jettent le discrédit sur le récit, ou du moins remettent en cause sa fiabilité (Aira, 1999 ; 55). Ces suspicions sont accrues par le fait que la jeune César est dotée d'une imagination débordante et se retrouve souvent recluse dans ses propres pensées fluctuantes : « En ese punto la ficción se confundía con la realidad, mi simulacro se hacía real, todas mis mentiras de verdad » (Aira, 1999 ; 41).
72. De la sorte, sa propension au jeu et sa nature rêveuse sont source de possibles confusions dans l'esprit des lecteur·rice·s, qui ne parviennent plus à discerner entre la réalité – qui correspondrait au véritable récit de certains épisodes de la vie de l'enfant – et la fantaisie (Remón Raillard, 1999 ; 263).
73. Outre les moments durant lesquels la protagoniste fait état de ses réflexions ou de ses jeux mentaux, certains passages du récit se donnent à

lire comme des expériences extra-corporelles ou de dissociation totale (Reynolds, 2017 ; 321), par exemple lorsqu'elle s'identifie pleinement à une figure angélique :

En este caso, y quizás también en todos los otros, tuve el maravilloso consuelo de saberme un ángel. Eso transformaba la situación, la volvía un sueño, pero como realidad. Era una transformación de la realidad. Los crueles delirios que había sufrido durante la fiebre eran una transformación, pero de signo opuesto. El sueño real era la forma de la realidad como felicidad, como paraíso. En el mismo movimiento la realidad se hacía delirio o sueño, pero el sueño también se hacía sueño, y eso era el ángel, o la realidad (Aira, 1999 ; 72).

74. Cette dissociation entre réalité et monde intérieur rend ainsi poreuse ou perméable la frontière entre les différents niveaux de fiction, la petite César ayant elle-même du mal à s'y retrouver. Tout porte à croire que la protagoniste-narratrice est spectatrice du monde qui l'entoure et non actrice de sa propre histoire, comme si elle ne faisait que survoler la réalité sans jamais y entrer pleinement (García, 2006 ; 261).

75. Par ailleurs, le don d'une imagination débordante associée à l'enfance pourrait se lire comme une métaphore de l'écriture fictionnelle (Aira, 1999 ; 67), la protagoniste se faisant le double d'un auteur qui joue avec le réel et le transforme en le fictionnalisant. Les activités mentales et les jeux de César seraient ainsi autant d'allégories pouvant renvoyer à la pratique même de l'autofiction, comme lorsqu'elle ne cesse d'apparaître et de disparaître lors de promenades avec sa mère (Vanden Bergue, 2012 ; 273-274), lorsqu'elle prend un certain plaisir à extrapoler publiquement sur sa propre vie (Aira, 1999 ; 64), ou encore lorsqu'elle s'amuse à recréer mentalement une classe imaginaire et ses élèves à partir de ses propres camarades de classe (Aira, 1999 ; 83). En ce sens, *Cómo me hice monja* serait à considérer comme une fable métatextuelle qui met à jour son propre processus d'écriture et durant laquelle nous assistons à la naissance autofictionnelle de la vocation d'écrivain-e (Remón Raillard, 1999 ; 10 & 302). Mariano García précise ainsi que le double autofictionnel d'Aira porte les germes de sa fonction d'écrivain (García, 2006 ; 58) et que cette vocation en devenir se reflète parfaitement dans la condition androgyne qu'il applique à la protagoniste, ouvrant le champ de tous les possibles :

Esta idea de androginia en la poética aireana se conecta a su vez con la densa dominante de lo genérico y lo genético, con la idea del arte verdadero como remisión al momento primordial anterior a sus divisiones genéricas, con la idea, en fin, del arte como una perpetua 'génesis de la diversidad' [...] (García, 2006 ; 21).

76. L'indétermination de genre propre à l'enfance – ou la manifestation inconsciente de sa fluidité – deviendrait alors le lieu privilégié d'une méditation métaréflexive sur les fonctions du narrateur et, plus largement, du créateur de fiction envisagé comme une matière indéterminée et donc malléable à l'envi.

## **5. Conclusion : du queer chez César Aira ?**

---

77. Au terme de cette étude de *Cómo me hice monja*, on rappellera la pertinence de la notion de *trans-* en tant que catégorie d'analyse (Romeu & Balutet, 2018), applicable à la fois au roman lui-même et à ses caractéristiques en tant qu'objet littéraire, mais aussi à sa protagoniste-narratrice. Quand bien même il s'agirait d'une facétie de l'auteur recourant à la première personne pour fictionnaliser le réel, le discours de l'alter ego féminin de César Aira – par opposition avec celui de son entourage – recèle l'expression d'une transidentité. En tant qu'enfant transgenre, la petite César pourrait alors être considérée comme un personnage queer, puisque la lecture de son récit implique une remise en question des normes de genre. Selon Mariano García, qui a analysé le queer dans la production d'Aira et qualifie l'auteur de *queer-friendly* (García, 2008 ; 14), les jeux autour de la sexualité ou de l'identité de genre sont récurrents dans la caractérisation de ses personnages :

César Aira también ha replanteado el modelo con el que construye la sexualidad, o quizás más específicamente el *gender* de los hombres, las mujeres y especialmente todos aquellos personajes que se encuentran en el terreno de indecibilidad genérica que transitan sus pobladas páginas (García, 2008 ; 9).

78. Nous l'avons vu, *Cómo me hice monja* n'y échappe pas, bien au contraire. En ce sens, il est possible de voir dans cet ouvrage l'une des autofictions les plus postmodernes (Amícola, 2008 ; 195) ; César Aira y joue allègrement avec l'identité de genre de sa protagoniste dans le but de brouiller les pistes et de confondre ses lecteur·rice·s, guidé par une sorte de ludisme littéraire qui rend l'expérience de lecture insolite et marquante. José Amícola soulignait déjà cette tendance de l'auteur en reliant l'analyse de sa production littéraire avec les études de genre :

Una excepción a lo dicho podría encontrarse en los pocos herederos de la narrativa de Manuel Puig, alguien que como nadie tematizó la problemática del '*gender*', pero que ahora, más de diez años después de su muerte, cuenta con

escasos representantes, entre los que, sin embargo, puede mencionarse al prolífico César Aira, de quien me interesa mencionar aquí *El bautismo* (1991), *La prueba* (1992) y *Cómo me hice monja* (1993), en tanto en esas obras se juega con la ambigüedad sexual, y, al mismo tiempo, con las imposiciones sociales sobre la sexualidad, hasta el punto de desenmascarar el juego de negociaciones que empezamos a estudiar como marcas de género (en el sentido de 'gender') (Amícola, 2003 ; 31).

79. Jouer avec les normes de genre et déjouer les attentes de lecture et/ou sociales : on retrouve là une forme d'expression queer, délibérée ou non.
80. Ajoutons à ceci que de nombreux personnages homosexuels sont représentés dans l'œuvre airienne, porteuse d'une sensibilité gay voire *camp* (García, 2008 ; 10). Aira joue en effet avec la sexualité de ses personnages, à l'instar du protagoniste de son roman *La serpiente* (1997), un écrivain prénommé César qui devient homosexuel après avoir ingéré une potion nommée « Sodomol » et devra paradoxalement avoir une expérience sexuelle avec un homme afin que les effets du breuvage se dissipent. Le queer chez Aira serait donc à relier à sa volonté de perturber l'équilibre social hétéronormatif, de jouer avec le genre et la sexualité de ses personnages, dans un jeu dont le seul mot d'ordre serait la recherche d'une certaine fluidité, rendant impossible la caractérisation simpliste de créations (García, 2008 ; 11 & 14) bien souvent régies par l'indétermination ou la fluctuation.

## Bibliographie

---

AIRA César, "La nueva escritura", *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* [en ligne], n° 8, octobre 2000, p. 165-170. Disponible à l'adresse : <https://www.cetycli.org/publicaciones/boletines/43-boletin-8.html> [consultée le 20.01.2024].

\_\_\_\_\_, *Cómo me hice monja; La costurera y el viento* [1993], Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1999.

ALBERCA Manuel, *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

\_\_\_\_\_, "El arte de la mentira para mejor decir la verdad (o para que nadie sepa que tengo miedo). Propuesta para una lectura transitiva de César

Aira”, *Tigre*, numéro hors-série (« César Aira, une révolution), 2005, p. 227–236.

\_\_\_\_\_, “La autoficción hispanoamericana actual: disparate y autobiografía en *Cómo me hice monja*, de César Aira”, *Le Moi et l’Espace. Autobiographie et autofiction dans les littératures d’Espagne et d’Amérique latine*, SOUBEYROUX Jacques (dir.), Saint-Étienne, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2003, p. 329–338.

AMÍCOLA José, “Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)”, *Olivar* [en ligne], vol. 9, n° 12, 2008, p. 181-197. Disponible à l’adresse : <https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OLIV09n12a12> [consultée le 02.01.2024].

\_\_\_\_\_, “La incertidumbre de lo real. La narrativa de los 90 en la Argentina en la confluencia de las cuestiones de género”, *Foro hispánico*, n° 24, 2003, p. 29-41.

ARIZA Julio, “César Aira: ¿vanguardia histórica, neo-vanguardia, o realismo experimental?”, in *Badebec* [en ligne], vol. 13, n° 25, septembre 2023, p. 249-273. Disponible à l’adresse : <https://badebec.unr.edu.ar/index.php/badebec/about> [consultée le 20.01.2024].

ASTUTTI Adriana, “El retorno de la infancia en *Los misterios de Rosario y Cómo me hice monja de César Aira*”, *Iberoamericana*, n° 8, Madrid, 2002, p. 151-167.

BRADU Fabienne, “*Cómo me hice monja* de César Aira”, *Vuelta*, n° 238, 1996, p. 46-47.

CARRILLO Francisco, “La máquina de César Aira”, *Chasqui. Revista de literatura y cultura latinoamericana e indígena* [en ligne], vol. 46, n° 2, novembre 2017, p. 241-255. Disponible à l’adresse : <https://www.jstor.org/stable/26492218> [consultée le 30.12.2023].

CONTRERAS Sandra, *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002.

CORTÁZAR Julio, “Algunos aspectos sobre el cuento”, *Casa de las Américas* [en ligne], n° 60 (“Diez años de la revista *Casa de las Américas*”), juillet 1970. Disponible à l’adresse : <https://www.literatura.us/cortazar/aspectos.html> [consultée le 08.01.2024].

DECOCK Pablo, “El simulacro de la desidentidad: Las figuras autoriales en el espacio autoficcional de Aira y Vila-Matas”, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 3, n° 1, p. 15-28. Disponible à l’adresse : <http://hdl.handle.net/10017/23437> [consultée le 16.08.2024].

GARCÍA Mariano, “¿Queer o post-queer en la narrativa de César Aira?”, *Lectures du genre*, n°4 (“Lecturas ‘queer’ desde el Cono Sur”), 2008, p. 9-16.

\_\_\_\_\_, *Degeneraciones textuales: los géneros en la obra de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006.

GARCÍA-ROMERO José & BALUTET Nicolas, “Prólogo”, *Babel* [en ligne], n° 37 (“Lo ‘trans-’ y la ficción hispanoamericana contemporánea”), 2018, p. 11-16. Disponible à l’adresse : <https://journals.openedition.org/babel/5069> [consultée le 10.01.2024].

GUELBENZU José María, “César Aira : *Cómo me hice monja*”, *Revista de libros*, n° 27, 1999, p. 56.

HUGLO Marie-Pascale, « L’art d’enchaîner : la fluidité dans le récit contemporain », *Protée*, vol. 34, n°2/3, 2006, p. 127–137.

LICATA Nicolas, “Simple como un juego de niños. La literatura según César Aira”, *Cuadernos del CILHA*, n° 36, “La literatura lúdica latinoamericana”, 2022, p. 1-40. Disponible à l’adresse : <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/5262> [consultée le 16.08.2024].

MATUS Álvaro, “César Aira: ‘No hago novelas, sino juguetes literarios para adultos’”, *Revista Santiago* [en ligne], 25 novembre 2016. Disponible à l’adresse : <https://revistasantiago.cl/actualidad/cesar-aira-no-hago-novelas-sino-juguetes-literarios-para-adultos/> [consultée le 13.01.2024].

MOLINA Gabriela Carolina & MERLO Emanuel, “Un acercamiento a partir de las categorías de ‘cuerpo’ y ‘rizoma’ en los casos de *Cómo me hice monja* de César Aira y ‘Muchacha punk’ de Rodolfo Fogwill”, *Mester* [en ligne], vol. 51, 2022, p. 113-127. Disponible à l’adresse : <https://escholarship.org/uc/item/6w15mosx> [consultée le 2 janvier 2024].

MORELLO André-Alain, « Transgressions urbaines (et argentines) : *Les Nuits de Flores* de César Aira », *Babel* [en ligne], n° 37 (“Lo ‘trans-’ y la ficción hispanoamericana contemporánea”), 2018, p. 79-89. Disponible à l’adresse : <https://journals.openedition.org/babel/5107> [consultée le 10.01.2024].

MOLINA Jaime, “*Cómo me hice monja*, de César Aira: la narrativa insólita”, *Cicutadry* [en ligne], 12 juillet 2018. Disponible à l’adresse : <https://cicutadry.es/como-me-hice-monja-de-cesar-aira/> [consultée le 10.01.2024].

PRIETO Julio, “Vanguardia y ‘mala literatura’ de Macedonio a César Aira”, *Tigre*, numéro hors-série (« César Aira, une révolution), 2005, p. 181-94. Disponible à l’adresse : <https://cicutadry.es/como-me-hice-monja-de-cesar-aira/> [consultée le 20.01.2024].

PRON Patricio, “De qué hablamos cuando hablamos de autor: la autoficción de César Aira en *Cómo me hice monja*”, *La obsesión del yo. La autoficción en la literatura española y latinoamericana*, TORO Vera, SCHLICKERS Sabine et LUENGO Ana (dir.), Madrid, Iberoamericana, 2010, p. 111–120.

REMÓN RAILLARD Margarita, *César Aira o la literatura del continuo*, Thèse, Études Ibériques et Ibéro-Américaines, Université Stendhal Grenoble 3, 1999, 1 volume, 392 pages (dactyl.).

REYNOLDS Lauren Gabrielle Judy, *Subjectivity in Flux: Youth in Latin American and Latino Literature*, Thèse, Philosophie, Johns Hopkins University, 2017, 1 volume, 354 pages (dactyl.).

SPERANZA Graciela, *Fuera de campo. Literatura y arte argentino después de Duchamp*, Barcelone, Anagrama, 2006.

\_\_\_\_, *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*, Santafé de Bogotá, Grupo Editorial Norma, 1995.

TAVANO Germán, “Una aproximación a los estudios de género”, *(Re)leer literatura argentina y latinoamericana : cultura, sociedad y género*, TORIANO Carmen (dir.), Mendoza, EDIUNC, 2018, p. 123-44.

VANDEN BERGUE Kristine, “Retrato del autor como sujeto posmoderno y escritor autoficcional en *Cómo me hice monja* de César Aira”, *Anales de Literatura Hispanoamericana* [en ligne], vol. 41, 2012, p. 265-276. Disponible à l’adresse : <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/40304> [consultée le 30 décembre 2023].

VÁZQUEZ Noé, “*Cómo me hice monja*, una novela de César Aira”, *Punto en línea* [en ligne], UNAM, n° 95, octobre-novembre 2021. Disponible à l’adresse : <https://puntoenlinea.unam.mx/?view=article&id=1680> [consultée le 13.01.2024].

VERGARA Constanza, “*Cómo me hice monja* de César Aira: una novela de simulacros”, *Letras en línea* [en ligne], Universidad Alberto Hurtado, mars 2010. Disponible à l’adresse : <https://letrasenlinea.uahurtado.cl/como-me-hice-monja-de-cesar-aira-una-novela-de-simulacros/> [consultée le 11.01.2024].

“Selección de libros de 1998: los mejores”, *El País*, supplément « Babelia », 26 décembre 1998. Disponible à l’adresse : <https://www.rbuenaventura.com/mejores.htm> [consultée le 13.01.2024].