

## La littérature hors de ses frontières

ÉLÉONORE PARCHLINIAK

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE – CRIIA / ÉTUDES ROMANES  
nonoreparchli@hotmail.com

### Introduction

---

1. Nous souhaitons présenter dans ce travail trois perspectives de ce qu'on pourrait appeler une littérature « hors frontières », à partir du travail de trois jeunes artistes femmes hispano-américaines. Pour cela, il nous faut au préalable poser deux postulats. D'abord que la dichotomie art / littérature est erronée : il n'y a pas, d'un côté, les lettres, cantonnées à la page du livre, faites de phrases grammaticalement parfaites selon un style défini par les dictionnaires, et, de l'autre, la création artistique dans ses multiples manifestations. C'est-à-dire qu'il n'y a pas, d'une part, la rigueur tout académique de ce que l'on appelle les belles lettres, et, de l'autre, l'infinité du reste. Ensuite, et ce deuxième postulat découle du premier, posons que l'on peut parler de littérature dès lors que sont réunis un récit et une démarche esthétique. Or, un récit n'est pas forcément un texte, et nous verrons que pour chacune de ces trois artistes, la question se pose de savoir si l'on peut parler ou pas de littérature, puisqu'il s'agira successivement d'une installation éphémère, d'une performance et d'un recueil de poésie visuelle.

### Le texte hors de la page

---

2. La Mexicaine Verónica Gerber Bicecci (Ciudad de México, 1981) se considère comme une « artiste visuelle qui écrit » ; il faut entendre ici que le regard qu'elle porte sur les choses, sur le monde, est ce qui la conduit au mot, ce dernier étant à considérer comme un biais possible par lequel traduire la singularité dudit regard. Mais mots et images ne suffisant pas à rendre entièrement compte des choses, elle recherche constamment à les articuler entre eux. Et la question du regard est loin d'être anodine, étant donné qu'elle a souffert dans son enfance d'une maladie oculaire mal traitée et conserve d'importants problèmes de vision. On retrouve donc, dans son

travail, une vraie préoccupation quant à l'articulation entre regard et langage. L'œuvre que nous allons commenter est une installation éphémère réalisée en 2012 dans le centre historique de la ville de Mexico, qu'elle a appelée *Biblioteca ciega*, dans laquelle elle a peint en braille sur les hauteurs de la ville le nom de bibliothèques détruites au cours des siècles. Nous avons sciemment choisi une œuvre pour laquelle la part littéraire peut sembler plus précaire encore que dans la plupart de ses travaux, afin de montrer d'abord que le récit littéraire se faufile hors des textes articulés, ensuite que le rapport que celui-ci entretient avec l'art est bien plus étroit qu'on ne pourrait *a priori* l'envisager<sup>1</sup>.

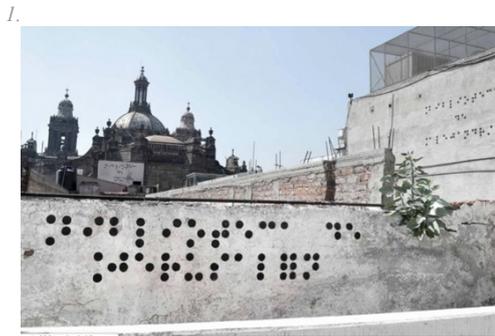


Illustration 1: Bibliothèque de Numa (au fond), d'Alexandrie (à droite) et de Jérusalem (au centre)



Illustration 2: Détail de la photo ci-contre

3. Nous pouvons, en premier lieu, nous interroger sur le sens d'une telle installation : que signifie écrire en braille sur le haut des murs ? Ce n'est évidemment pas fait pour les aveugles. D'abord, le texte est inatteignable de par sa hauteur et ses dimensions ; ensuite, les mots sont dénués de relief, puisque peints. Le dispositif est donc structuré – alors même qu'il s'agit d'un code de lecture clair et parfaitement identifiable – de manière à échapper à la compréhension. À moins de connaître le braille, impossible de savoir ce qui est écrit : le mot s'offre en même temps qu'il se dérobe au regard, le texte nous échappe. Nous sommes aptes à le voir mais pas à le comprendre, et quelque chose demeure insaisissable. Ces mêmes noms, écrits dans tout autre alphabet, auraient été compréhensibles au moins pour une partie de la population et des touristes. Or, il ne s'agit pas là de

1 Les photographies proviennent de la page personnelle de l'artiste, tous droits réservés.

n'importe quel alphabet mais de celui des aveugles, celui qu'on touche du doigt lorsqu'on ne peut pas voir : c'est le texte qu'on touche mais qui se trouve là, précisément, intouchable.

4. Cette réalité du mot qui échappe nous amène dans un second temps à nous questionner sur ce que l'on voit à cet endroit, tout en établissant une relation entre le présent et le jadis, c'est-à-dire le disparu, de même que ces fameuses bibliothèques existent dans le souvenir, à travers les mots, alors que nous ne les avons pas connues. La bibliothèque d'Alexandrie est probablement la plus célèbre d'entre toutes ; il n'en reste pourtant à notre connaissance aucune trace matérielle et même l'année de sa destruction – quelque part entre 48 avant notre ère et 642 – est sujette à de houleux débats. Citons à ce propos les mots de Pascal Quignard dans *Sur le Jadis* : « Le langage est *la seule résurrection* pour ce qui a disparu » (Quignard, 2002 ; 31). Y entendre : il n'y a que dans ou par les mots que la mémoire de ce qui n'est plus trouve à subsister.
5. On pourrait ajouter que le braille permet d'écrire des textes qui ont un corps, mais, dans ce contexte, c'est une sorte de corps fantasmatique se manifestant au détour d'une rue, lorsqu'on lève les yeux (parce qu'il faut bien commencer par promener son regard autour de soi pour les apercevoir, ces noms). Cela fonctionne comme une apparition au sens, non pas religieux, mais ésotérique du terme : un fantôme surgit soudain et nous tardons à reconnaître sa nature. Or, comme tout fantôme, il a une histoire à raconter. Ainsi, ces bibliothèques aveugles sont, paradoxalement, celles que nous ne pouvons pas voir et qui nous désignent nous en tant qu'aveugles. Car c'est bien nous qui sommes privés du regard, incapables de déchiffrer ce qui nous apparaît, et ce sont elles – ces bibliothèques, ces bouts d'histoire – qui nous regardent. Le dispositif n'est, de plus, pas signé, rien ne vient l'expliquer, lui donner sens, le traduire ; il nous regarde et nous interroge, mais ne nous parle pas. On pourrait aussi avancer que la cécité que l'artiste prête à ces bibliothèques tient à ce qu'elles ne peuvent plus garder ou transmettre les savoirs qu'elles ont un jour contenu.
6. Verónica Gerber utilise ainsi un langage visuel qui ne trouve pas immédiatement son interprétation, de par son manque de relief et son inaccessibilité. C'est finalement un langage qui devient signe. C'est-à-dire que, justement, plus qu'un langage, cette installation, ces noms illisibles nous font signe et se font signes de toutes les bibliothèques détruites dans le

cours de notre histoire. Signes que les textes qu'elles ont contenus ont existé. L'installation fait réapparaître le disparu ou tout au moins rappelle son existence passée, nous empêchant en somme d'oublier ce qui un jour fut. C'est une frontière à l'oubli, mais une frontière éphémère. Les pluies, les dégradations, qu'elles soient ou non naturelles, le temps qui passe l'effacent. Comme toute chose – toute chose réalisée par l'être humain – l'installation tend à son propre anéantissement.

7. La dernière question à poser est celle de savoir si l'on peut appeler cela un récit. Il ne semble pas, au premier abord, pertinent de parler de littérature dans le cadre d'une telle installation, et pourtant, ne nous raconte-t-elle pas quelque chose de très singulier ? Après tout, nous venons de le dire : les fantômes ont leur histoire. Et ne peut-on – ou ne doit-on – pas lire ici le récit de toutes les guerres, toutes les conquêtes ; tout ce qui constitue cette histoire terrible qui est celle de notre humanité et de ses ravages ? La littérature se retrouve aussi, en deçà ou au-delà les histoires qui nous sont racontées, dans celles qu'on se raconte à soi-même. Celles qui, surgissant au détour d'un détail – un nom, parfois juste une idée – qu'on reconnaît et qui nous émeut, évoque en nous ce jadis sous-jacent dans tout ce que l'on fait, perçoit et devine, avec sa part de nostalgie et de révolte, de désir et de crainte.

### **Le corps du texte**

---

8. Si *Biblioteca ciega* se manifeste comme une des façons possibles de construire un récit hors de la page, nous allons à présent essayer de comprendre ce qui change lorsque ce récit hors-page est mis en corps, avec une performance de l'artiste colombienne Nadia Granados (Bogotá, 1978), datée de 2013-2014 et intitulée *Con el diablo adentro*. Elle y joue un personnage de cabaret qu'elle a nommé *La fulminante roja* et qu'elle utilise dans une part significative de son travail. Notons que ce rouge – repris dans la scénographie – est, outre une couleur politique, celle des quartiers des plaisirs dans bien des cultures. Pour introduire cette partie, il nous semble intéressant de citer brièvement les mots de Cristina Rivera Garza dans *Los muertos indóciles*, afin de définir un axe de lecture pouvant donner sens à cette autre forme de littérature hors-frontière, c'est-à-dire le corps comme espace politique :

¿Cuál es el papel de la escritura, tanto en términos culturales como políticos, en una era en la que el trabajo inmaterial -el trabajo con y desde el lenguaje, la invención, el conocimiento- es el factor fundamental en la producción de valor? En pleno semiocapitalismo, ¿pueden los escritores imaginar y producir una práctica lingüística capaz de generar un mundo alternativo a la dominación del capital? (Rivera Garza, 2013 ; 44)

9. De nouveau, commençons par nous demander s'il est pertinent ici de parler de littérature. Cette performance s'inscrit, en effet, dans le courant de la post-pornographie, lequel s'approprie les codes de la pornographie au service d'un discours politique visant généralement à la dénonciation d'un certain état du monde, de la société et des rapports humains.
10. Mais prenons les choses à leur début. La première partie de la performance, intitulée *El monólogo del culo*, nous présente précisément cela, un cul qui parle. Sauf qu'il parle une langue fictive qui ne nous est pas traduite, tandis que la performeuse, tête baissée entre ses jambes tendues, fait bouger avec ses doigts ses lèvres vaginales et qu'une installation visuelle superpose sur les lèvres de son sexe celles d'une bouche humaine. Nadia Granados se relève ensuite et traverse la scène pour s'asseoir sur une chaise côté cour, face à une table sur laquelle sont posés un ordinateur et une perruque blonde. L'instant où elle revêt la perruque est celui où se mettent en place décor et personnage, tout comme le font les premières pages ou lignes d'un roman ou d'une nouvelle – et nous sommes là devant les codes du théâtre : la pose de la perruque permettant de passer d'un personnage (ce cul qui parle) à un autre (celui de la Fulminante). L'action est par ailleurs emphatisée par le compte à rebours qui s'affiche alors sur l'écran en fond-scène. Car c'est bien, non pas l'artiste, mais un personnage de fiction que l'on a en face de nous.
11. On pourra déjà noter le double regard qui est posé sur sa performance : celui, direct, du public et celui, indirect, de la caméra dont l'enregistrement est reproduit sur l'écran ; ce qui est accentué par le fait qu'elle parle une langue fictive, traduite cette fois, et retranscrite sur ce même écran, lequel crée une sorte de mise en abîme. Face à cela, nous sommes certes un peu lecteurs – lecteurs du texte qui nous est traduit –, mais nous sommes aussi voyeurs, et ce dans toutes les acceptions du terme, notamment, et surtout, la plus érotique. Nous avons donc, d'un côté, la parole mise en corps, en voix, mais inintelligible ; et, de l'autre, le texte écrit, lisible

celui-ci. En avant-scène, l'espace du corps avec sa langue propre, et, en fond-scène, celui du mot, de la parole énoncée dans le but d'être entendue.

12. Apparaissent aussi, sur cet écran, d'abord des cœurs puis des cornes, c'est-à-dire des signes qui relèvent de ce que l'on nomme aujourd'hui les émojis ou émoticônes, et dont la fonction phatique est ici très claire : ils viennent ponctuer le texte transcrit, soit pour l'accentuer, soit pour le contredire. Lorsqu'elle dit « ton bonheur est le mien » et que les cœurs apparaissent, la volonté ironique est évidente – cela provoque d'ailleurs le rire du public. C'est le langage internet qui se faufile dans la narration, et l'on en comprend sans difficulté la sémantique.
13. Il faut, par ailleurs, regarder de plus près le lexique qu'elle emploie, lequel nous permet de discerner deux temps dans la narration. Le premier temps est celui où elle s'adresse à cet autre en l'appelant « papi », (le pendant, donc, du « mami » ou « mamita », que l'on retrouve dans toute l'Amérique latine et qui a la double fonction de réduire l'autre à sa fonction reproductrice tout en l'identifiant en tant qu'objet sexuel). Elle dit alors à cet autre qu'elle est « sienne », qu'elle est « ouverte et assoiffée » (on pense aux cuisses ouvertes, au sexe qui demande à être repu), qu'elle n'est là que pour le « rendre heureux, le satisfaire ». Que d'ailleurs « satisfaire les machos » est sa « mission dans la vie ». Le terme de mission est saisissant, la satisfaction de l'autre étant présentée comme un but en soi. Elle ajoute que c'est son bonheur à lui qui fait le sien et qu'elle en a besoin comme elle a besoin d'air, qu'elle n'est « personne », qu'elle n'est « rien » – rien sans lui et rien que ça, puisqu'elle n'existe pas en tant que sujet mais en tant qu'objet de l'autre. Et « RIEN » est en majuscules, comme d'autres termes au cours de la performance, les majuscules ayant la même fonction phatique que les émojis. La mise en place de ce dispositif dans l'espace singulier de la scène de théâtre permet à Nadia Granados de parodier à l'extrême la représentation de la femme comme n'étant que pur objet sexuel assigné à la satisfaction des hommes, que marchandise, et qui se retrouve dans plusieurs strates de la « société du spectacle » comme l'appelle Guy Debord : l'industrie de la pornographie, mais aussi la publicité, les *telenovelas*<sup>2</sup>, ainsi que

2 Si ces représentations se retrouvent plus volontiers dans certains types de production télévisuelles, l'industrie cinématographique n'y échappe pas. On peut citer, à titre d'exemple, le blog *The headless women of Hollywood*, qui se consacre à recenser les affiches de films montrant des corps de femmes en coupant littéralement leurs têtes.

certain types de musiques populaires, telles que le reggaeton ou encore une partie (généralement la plus commerciale) du rap.

14. À cela s'oppose, et c'est le deuxième temps, un discours de dénonciation. Elle commence par parler du sein comme de quelque chose de profane et dit de l'autre qu'il pourrait « entrer dans un état hypnotique en contemplant un simple volume de chaire ronde » : si elle montre d'abord une posture de soumission et évoque un désir irrésistible, c'est pour ensuite pointer du doigt le fait que c'est l'autre masculin qui est dominé par son propre désir. Un désir qui fait que les seins deviennent quelque chose de « mystérieux », « d'effrayant », qui devrait « rester caché », quelque chose d'interdit qui justifierait d'appeler la police lorsqu'on les montre. Comment ne pas penser, alors, au fameux « cachez ce sein que je ne saurais voir » du *Tartuffe* de Molière, et, dans un autre registre, aux actions des Femens.
15. Elle dit aussi que cet autre « aime à penser » qu'elle est à ses ordres : on voit là que c'est l'histoire qu'il se raconte pour se rassurer, parce qu'il a peur ; peur de la femme-sujet, celle qui échapperait à sa compréhension, à son interprétation toute manichéenne du monde (« peur de tout », rajoute-elle). Or, l'être humain tend à appeler Dieu ou Diable ce qu'il ne comprend pas, et le titre de cette performance est là pour nous le rappeler. *El diablo adentro*, qui peut s'assimiler au « diable au corps » du français, est une expression très ancienne et c'est en général aux femmes que l'on fait référence en disant qu'elles portent le diable en elles, notamment celles qui ne se plient pas au discours et aux mœurs d'une époque ou d'un lieu. Cette peur irrésistible de la femme se traduit en mépris – lequel est tout autant dirigé vers l'autre que vers lui-même – et l'amène à tenter de soumettre celle-ci par tous les moyens, d'en faire commerce, de la traiter comme un pur produit mercantile.
16. On voit aussi que si Nadia Granados / La fulminante adopte, dans un premier temps, une posture de pseudo soumission face à l'autre masculin et mime une excitation sexuelle supposément provoquée par cet autre, elle se touche elle-même et s'excite elle-même. L'autre est effectivement là, dans le discours, mais son corps est absent ; elle le réclame mais n'a pas besoin de lui. Entre le discours et l'acte, il y a un monde.
17. Et puis surtout, ce qu'on entend, c'est l'absurdité de cette parole qui nie complètement le sujet pour le réduire à n'être qu'objet du désir de l'autre ou objet de commerce. Parce que l'auteure va plus loin : dans une

partie du texte qui n'est pas visible sur la vidéo, mais est retranscrite dans un entretien pour la Fundación MISOL para las artes, elle évoque :

Esos cuerpos vendidos a cambio de muy poco dinero. Cuerpos comprados a cambio de muy poco dinero. Pedazos de cuerpos flotando río abajo, cuerpos que maldicen su existencia por no tener ningún futuro posible. (Granados, 2014)

18. Encore une fois, il n'est aucunement question de sujets, c'est-à-dire d'êtres humains avec leur personnalité, leurs désirs et volonté propres, mais de corps qui n'échappent à l'inertie que parce qu'ils sont encore capables de maudire, des corps commercialisés ou des corps massacrés, déchiquetés et puis jetés.
19. Et cet autre qui ne peut voir les femmes autrement que comme objet de son excitation sexuelle et en fait le commerce, elle le traite de « merdophage », de « tout petit homme heureux de ses chaînes ». Il y a emphase en espagnol, puisqu'elle dit « pequeño hombrecito », *cito* étant déjà un suffixe qui met en avant l'idée de petitesse. La merde revient plusieurs fois dans ce récit, que ce soit celle qu'ils mangent ou celle dans laquelle ils devraient nager. C'est le scatologique au service de la dénonciation. C'est Ubu, encore et toujours roi, qui nous est décrit dans toute son horreur grotesque.
20. Elle parle surtout de ces « assassins en col blanc », reconstruction depuis l'anglais *White Collar Workers*, visant à désigner ici les bureaucrates, les élites du monde de la finance et de l'entreprise. On entend que, sous cette appellation, c'est au système patriarcal tout entier qu'elle s'adresse – qui, par extension, vise dans cette performance le capitalisme en tant que système du patriarcat.
21. Ces hommes au col blanc qu'elle désigne sont les mêmes qui mettent des gros billets dans les petites culottes des strip-teaseuses, convaincus que c'est la chose la plus normale au monde et qu'ils ne sont aucunement en train de dégrader l'autre. Ces mêmes hommes, souvent, qui pensent que l'orientation sexuelle d'une femme tient au fait qu'elles n'ont pas encore « tâté » de leur sexe à eux, ou qui se persuadent que les coups qu'ils infligent sont dus à l'amour. Ceux qui croient fermement que lorsqu'on viole et tue, que ce soit une femme ou un homme, une ou un transsexuel-le, une ou un homosexuel-le, c'est toujours la faute de la victime et qu'il n'y a pas matière à se remettre en question.

22. Que se passe-t-il dans cette performance ? On assiste tout simplement à la réappropriation et à la déconstruction par une femme, par le biais de ce personnage qu'elle a créé, du discours machiste dans toute son excellence. La mise en corps est ce qui rend possible cette déconstruction, grâce à la sur-érotisation qu'en fait l'artiste en se montrant presque nue et en se malaxant les cuisses, les seins, les fesses, en se pénétrant avec les doigts. Mais à cette sur-érotisation fait écho une totale objectivation qui dénature son corps. On pense notamment à cet instant où l'image se duplique sur l'écran, au point de se métamorphoser en quelque chose qui n'est plus reconnaissable. Cette pantomime de rencontre érotique n'en est justement pas une, puisque l'autre de son récit semble considérer le corps de cette femme comme une extension du sien propre qui lui appartiendrait. Un corps comme un de ces jouets pour tout petits enfants qu'on triture pour en faire sortir des sons ou en sentir les matières. Un corps, en somme, dont il aurait le droit de disposer à son gré.
23. Or, celui qui nous fait face n'est pas le corps soumis, encore moins celui, dépecé, que l'on retrouve dans des valises sur le bord des autoroutes ; c'est le corps performatif de l'artiste qui fonctionne comme un « territoire politique », pour reprendre l'expression de Dorotea Gómez Grijalva dans son essai *Mi cuerpo es un territorio político*. L'érotisation qui en est faite provoque un certain malaise, car elle est doublée d'un discours terrible de brutalité. Ressentir de l'excitation face à cela, c'est à peine plus supportable que de le faire devant les *120 journées de Sodome* de Pasolini ou certains écrits de Sade. La construction que fait l'artiste vise à désigner comme malsaine la possible excitation que pourrait provoquer la vue de ses seins ou de son sexe. Et le paradoxe tient en cela : la tension entre le possible désir provoqué par la vue de la chair et l'insoutenable du récit qui nous est fait. Le corps est donc mis au service du texte, le rendant tout aussi réel qu'insupportable, tout aussi clair qu'aliénant. Le texte mis en corps, que ce soit par le théâtre ou par la performance, a donc une visée à la fois philosophique et politique dans le sens le plus large du terme. Il faut pourtant nous pencher sur son opposé, c'est-à-dire le texte désincarné. Mais désincarné dans l'acception la plus singulière, c'est-à-dire qu'outre le fait de n'être pas mis théâtralement en corps, il se trouve en dehors de son corps habituel, à savoir la page du livre.

## La littérature hors du texte

---

24. Rosario Loperena (Ciudad de México, 1986) articule l'essentiel de son travail depuis un Tumblr qu'elle utilise comme espace de réflexion – plutôt militant –, dans lequel la pensée naît à la fois du texte et de l'image. Elle tend à développer, dans un premier temps, une réflexion poétique et philosophique qui se traduit, dans un deuxième temps, par une poésie visuelle et qui est donc le blog, cet espace en perpétuelle évolution, perpétuellement inachevé, qui précède le livre – le lieu où tout se fige. Le recueil qui nous intéresse, *Alfabeto Visual*, reprend cette double énonciation : l'image y est le support par lequel se fait le récit, et les mots y deviennent des signes que l'on ne peut pas interpréter / traduire indépendamment. C'est-à-dire que les photographies n'illustrent pas les textes. Ce sont au contraire les textes qui les « accompagnent », agissant comme une sorte de caisse de résonance, et lesdites photographies possèdent leur propre mélodie et leur propre rythme. C'est de cette manière que pourra se construire une élaboration signifiante.
25. On sait déjà à la lecture du titre qu'il s'agit d'un alphabet. Voici donc le premier indice permettant de déchiffrer ce qui se passe sous nos yeux, de reconstruire le récit qui nous est fait : un alphabet, c'est l'ensemble des lettres utilisées dans un système d'écriture. Il sert donc le plus souvent à écrire une langue. Car c'est bien de la construction d'une langue dont il est ici question, mais une langue dans laquelle, nous dit-on, « l'esprit et le corps réalisent [...] un dessin interne pour reconnaître le son et la signification d'une forme spécifique » (Loperena, 2014 ; 11). Oui, en effet, cet alphabet est, comme tout alphabet, visuel (puisqu'il s'agit de graphies), mais il l'est dans une acception singulière, étant donné que si la compréhension passe effectivement aussi par l'articulation entre eux de divers signes, elle ne convoque pas le langage de la même façon. Dans cet alphabet-ci, le corps est impliqué : c'est avec lui, en lui, que se « dessine » le sens afin de construire « une langue autre qui n'est pas dirigée au tympan » (Loperena, 2014 ; 9). Nous faisons face avec l'image, tout au moins l'image à visée poétique, à un type d'interprétation tout à fait différent. Le mot n'est pas préalable à la signification ; l'image en appelle plutôt à l'intuition qui permet une interprétation personnelle de l'œuvre.
26. Les textes du recueil sont le plus souvent brefs, quelques lignes tout au plus, et fonctionnent donc comme clef de lecture pour cet autre récit qui se

fait par l'image ; ils sont le moteur de leur interprétation. Tout comme les lettres de l'alphabet, une image est composée de traits, de courbes, de points ; c'est-à-dire d'un ensemble de signes qui fabriquent du sens. Se construit ainsi toute une sémiotique de l'image. Et de l'image, l'auteure dit que son apparition « casse l'air. Émet un certain nombre de vibration avec leur volume et timbre propres. Touche différentes régions du cœur » (Loperena, 2014 ; 9). Une image, ce sont donc des vibrations spécifiques qui « cassent » l'air, c'est-à-dire qui s'y infiltrent, s'y introduisent, le percutent – tout comme le réel s'infiltre, s'introduit en nous, et surtout nous percute : une rencontre avec le réel, c'est un choc de l'ordre du conflit voire de la douleur. « Casser l'air », c'est le tangible qui vient s'imposer dans l'immatériel. Et ça touche au cœur, au corps.

27. L'auteure explique aussi que, dans l'instant de la création de cette langue autre, l'esprit et le corps (ensemble donc, et après en avoir fait le dessin intérieurement) « décomposent la forme » en différents mouvements que la bouche et le corps exécutent. L'auteure explique aussi que cette langue autre se parle sans voix ; qui est objet du corps mais dont la nature est d'aller depuis le corps vers le dehors, vers l'ouïe, tandis que ce mouvement-ci est contraire. Elle serait, écrit-elle, le produit d'un dessin que réaliseraient corps et esprit intérieurement, décomposant les formes en différents mouvements, de manière à ce que « le son des lignes s'écoule sur les couleurs » (Loperena, 2014 ; 11-13) et crée de nouveaux mots qui s'exhalent par la bouche. Et cette réaction entre corps et esprit qui crée du langage peut altérer la nature de ce qui est regardé.

28. Or, ce regard que l'on pose sur les choses en altère la nature. On pourrait, à cet égard, se souvenir de la phrase de Wittgenstein nous rappelant « qu'on ne devrait pas dire une chaise, mais une peut-être chaise » (Régy, 2002 ; 15) : on utilise des mots pour désigner, mais ils le font de manière tout à fait arbitraire. Ils sont ce qui nous permet de dire, de penser et de percevoir, sans cependant être à même de rendre tout à fait compte de la ou des réalités qu'ils prétendent décrire. Il y a, dans cela même que nous percevons et nommons, un substrat que la parole ne peut saisir. On peut créer les mots qu'on veut, le réel échappe. Quelque chose reste intraduisible. Si nous savons comprendre le bruit des choses, et même nous y cacher, les silences nous effraient.

29. Et justement, parlons un instant des silences. C'est une image, page 41, et en même temps, c'est un texte. Ou plutôt, ce sont les silences d'un texte, son invisible, sa respiration. Ce que nous voyons là relève presque du code en morse ou de la partition musicale, avec ses espaces plus ou moins longs de silences et de soupirs. Une partition qui serait pensée par ces silences plutôt que par la mélodie des notes. Nous y trouvons des points, des espaces, des tirets et des barres obliques pour marquer les mesures<sup>3</sup>.

. . . . / . . . . - - - - - / - . .  
 . / . . . . - / . . . . - - . - -  
 . - / . . . . / - - . - - . . . . .  
 . . . - - / . . . . / - - . - -  
 . - . - - . . / . . . . / . . . . - . .  
 . - / . - . - . . . . . - . - . .  
 . - / - - . - . - . / . . . . / .  
 . . . - . . . . . - . . . .

30. Une lettre surgit au sein de ces mesures au rythme irrégulier. Un surgissement bref, unique, qui scinde ce texte silencieux en deux parties distinctes. Cette incursion sonore, marque d'un réel se manifestant au milieu de la partition imaginaire pour lui donner corps, est le signe du texte invisible – après tout, écrire le silence, c'est encore écrire. Dans *Vide et plein*, François Cheng parle de la relation, dans la peinture chinoise, entre le Vide et le Trait. Il y a dans ce -í quelque chose du trait du pinceau qui dévoile ou révèle, et fait lien entre deux états : invisible et visible, silence et son, avant et après. Tracer un trait, c'est le geste rituel par lequel se réalise l'acte de création originel. Parlant des cinq notions fondamentales de la peinture chinoise, il explique que « dans la représentation des formes par le trait, une notion importante est celle du *yin-hsien* « Invisible-visible ». À titre d'exemple, il cite notamment le peintre Wang Wei : « les choses doivent être à la fois présentes et absentes » (Cheng, 1979 ; 84). Le texte dans cette

3 Nous pouvons voir là l'influence des avant-gardes dans leur volonté affichée de déconstruire les codes du langage, les espaces figés de la phrase et de la page, d'envisager le texte comme un corps qui se pense dans l'espace, qui se dessine, se joue et se déplace.

image est bien « invisible-visible », présent-absent, et c'est cette dualité même qui se constitue en récit.

31. Nous l'avons dit, avec l'image, le mot n'est pas préalable à la signification. Ce qui importe, c'est le regard que l'on porte sur la chose. Parce que, comme le dit l'auteure, « regarder c'est accommoder le monde. Le placer toujours dans de nouveaux lieux » (Loperena, 2014 ; 36). Entendons là que regarder *vraiment*, c'est accepter la nature protéiforme et incohérente du monde qui nous fait face, de manière à « l'accommoder », à renouveler constamment le regard qu'on porte sur lui. Mais peut-être est-ce aussi apprendre à envisager, à l'instar de la pensée chinoise, le vide comme un élément dynamique, c'est-à-dire apprendre à voir au-delà et entre les choses, les êtres ; dans les espaces vaporeux, hors langage, dans les silences, les espaces vides.

## **Conclusion**

---

32. Une littérature hors-frontières, ce n'est pas seulement une littérature qui se questionne en tant que telle, c'est avant tout une manière de penser le monde hors des récits et structures imposées, une façon de le réinventer depuis notre propre lecture pour n'être plus passifs et devenir acteurs de la lecture ou interprétation qui en est faite, d'écrire son récit plutôt que de se laisser être raconté par celui qui prétend nous écrire. C'est ce que suggérait Antonin Artaud, pour lequel il fallait apprendre à parler la langue, afin que ce ne soit plus elle qui nous parle, qui nous raconte. Or, parler la langue suppose de la malmener, la tordre, la casser. L'art, tous les arts, sont intrinsèquement subversifs. Créer nous fait sortir de la norme. Et si nous vivons dans un monde qui tend à étouffer la nature contestataire de ces arts par la normalisation, alors il nous faut chercher les chemins de traverses, tout ce qui dévie, tout ce qui est, justement, hors-normes. Et ce qu'on appelle littérature, dès lors qu'on arrête de la réduire à la page, à la phrase, est un terrain particulièrement fertile, puisqu'elle peut prendre de multiples formes.

## **Bibliographie**

---

QUIGNARD Pascal, *Sur le jadis, Le Dernier Royaume T.II*, Paris, Gallimard, 2002.

CHENG François, *Vide et plein-Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1979.

GRANADOS Nadia, *Con el diablo adentro, 2013-2014*, performance disponible sur Youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=8H41nLOvmNo> (dernière consultation : 6 février 2019)

GRANADOS Nadia, *Con el diablo adentro*. Entrevista con Nadia Granados, Fundación MISOL para las artes, 2014. <https://vimeo.com/102641720> (dernière consultation : 6 février 2019)

GÓMEZ GRIJALVA Dorotea, *Mi cuerpo es un territorio político*, España, Antipersona, 2012.

LOPERENA Rosario, Tumblr : <http://chikipunk.tumblr.com> (dernière consultation : 6 février 2019)

LOPERENA Rosario, *Alfabeto visual*, 2014 – Recueil non édité, disponible en téléchargement gratuit : <https://poesiamexa.files.wordpress.com/2016/03/alfabeto-visual.pdf> (dernière consultation : 6 février 2019)

RÉGY Claude, *L'état d'incertitude*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002.

RIVERA GARZA Cristina, *Los muertos indóciles: Necroescritura y desapropiación*, México, TusQuets, 2013.