

Actualisation féministe de la forme fragmentaire dans *Tomar tu mano* de Claudia Hernández

DAVY DESMAS LOUBARESSE

INSTITUT NATIONAL UNIVERSITAIRE CHAMPOLLION

davy.desmas@gmail.com

1. Déjà autrice de plusieurs recueils de nouvelles et romans, dont les très remarquables *Roza, tumba, quema*, en 2017 et *El verbo J*, en 2018, l'écrivaine salvadorienne Claudia Hernández (1975) fait partie de ces artistes marqué·e·s par le conflit armé ayant sévi au Salvador (1979-1992), un conflit, comme le note Sophie Large (Large, 2021 ; 1), auquel l'autrice octroie une importance décroissante dans ses textes, à mesure que ceux-ci voient le jour. Si la guerre constituait la toile de fond du premier roman, *Roza, tumba, quema*, sa présence se fait effectivement plus discrète dans les deux suivants, *El verbo J*, et, finalement, *Tomar tu mano*, paru en 2021. Car l'intérêt est ailleurs, peut-être, notamment, dans l'exploration de la force du collectif et des dynamiques qui peuvent émerger d'une communauté composée de sujets subalternes. C'est ce qui ressort de son dernier roman, *Tomar tu mano*, qui explore plusieurs décennies de la vie d'une adolescente puis femme que l'on devine centre-américaine, qui va entrer en résonance avec celles d'autres femmes, tout aussi anonymes, qui ont en commun d'être confrontées quotidiennement à la violence d'un système machiste et, plus globalement, patriarcal.
2. Pour rendre compte de cette violence systémique, Claudia Hernández élabore une esthétique fondée sur la dislocation de l'espace de la page, remettant ainsi en question l'identité visuelle traditionnelle du texte romanesque. Quels effets ces expérimentations formelles, riches de possibilités d'hybridation générique, génèrent-elles ? Qu'advient-il, dans un texte qui parcellise à l'extrême la structure romanesque, des fragments qui structurent habituellement le récit, comme le paragraphe ? Enfin, quelles sont les stratégies mises en place par l'autrice pour resignifier et politiser une forme, celle du fragment, historiquement taxée de « littérature féminine » ?

1. Disparition du paragraphe et micro-fragmentation de l'espace textuel

3. Le roman *Tomar tu mano* se compose de 55 chapitres, soit un nombre très conséquent au vu de la relative brièveté du roman (250 pages au total), ce qui suppose déjà, en soi, une parcellisation de la structure romanesque. Les chapitres sont, de fait, très courts, la plupart ne comportant que trois à cinq pages, même si certains, à la marge, se concentrent à l'extrême, en se limitant à une seule page, ou se prolongent exceptionnellement, jusqu'à huit pages. La numérotation croissante des chapitres, par ailleurs dénués de titres, de même que l'agencement majoritairement chronologique et linéaire des séquences, semble, à première vue, donner le sentiment d'une forme d'ordre, voire de continuité ; de même, la cohérence compositionnelle suggérée par le retour du geste éponyme dans l'*excipit*, dans lequel, à deux reprises, un personnage saisit la main tendue par un autre, permet un effet de cadrage de ceux théorisés par Alain Tassel (1996 ; 25) et pourrait conforter cette impression d'ordonnement. Toutefois, en dépit de l'évident travail d'agencement sur lequel se fonde le roman, cette impression entre en tension avec le savant chaos généré par le caractère extrêmement haché du récit, lui-même provoqué, d'une part, par le morcellement de ce premier niveau du texte, c'est-à-dire l'éclatement du roman en de multiples chapitres extrêmement brefs, et, d'autre part, par l'importance des ellipses qui séparent les chapitres et creusent un fossé temporel qu'il est difficile d'évaluer, tant les indications temporelles, qu'il s'agisse de la durée des événements narrés ou de l'inscription dans une temporalité identifiable, sont peu nombreuses. L'articulation temporelle des unités narratives n'est ainsi pas toujours aisée à percevoir et on notera l'absence d'un principe organisateur unique dans la construction des chapitres, par exemple épisodique, puisque si les événements narrés dans certains chapitres s'écoulent sur plusieurs mois, d'autres ont au contraire une durée extrêmement réduite, de quelques minutes tout au plus, comme c'est le cas dès l'*incipit*. L'impression première générée par le texte est ainsi d'être confronté à une succession d'instantanés, valables pour eux-mêmes, indépendamment de la structure qui les englobe et des segments narratifs qui les côtoient, comme flottant dans une continuité quelque peu imprécise, dont le lecteur perçoit les contours sans véritablement pouvoir la situer précisément. On est là en plein dans ce que Françoise Susini-Anastopoulos identifie comme la structure du texte fragmentaire :

Quant à l'œuvre littéraire, elle se construit de façon spasmodique, affirmant l'égalité des instants – de vie, de texte – qui la composent. Elle proclame ainsi que sa vraie nature est fragmentaire et ne s'exhibe pas dans l'événement majeur d'un chef-d'œuvre parfait, mais se dissimule dans la suite chaotique et pourtant « ordonnée », mais ailleurs et autrement, des incidents souvent mineurs qui la composent (Susini-Anastopoulos, 1997 ; 189).

4. Toutefois, davantage encore que les éléments mentionnés précédemment, c'est sans nul doute le travail de segmentation engagé par l'auteur à l'intérieur de l'unité que constitue le chapitre, matérialisé, plus spécifiquement, par la disparition quasi totale du paragraphe, qui contribue le plus nettement au morcellement du texte. Chaque changement de phrase – ou presque – suppose effectivement un saut de ligne, et le texte adopte alors la forme d'une énumération ou d'une liste d'énoncés souvent très brefs et, surtout, déliés, comme l'atteste le passage suivant :

Necesita aprender a usar una pistola.
No le gustan las armas. A nadie le gustan, pero todos debemos aprender a usarlas, le dice.
¿Le enseñará también a su hermana?
Cuando llegue el momento, responde. Ahora es el turno de él.
Se sacan así. Se limpian así.
Se cargan así. Se toman así.
Se apuntan así.
Se disparan de esta manera.
Y de esta.
O de esta otra.
¿Le gusta la sensación?
No. Ya se acostumbrará (Hernández, 2021 ; 168).

5. La « verticalisation » de l'espace textuel qui résulte de ces choix typographiques n'est pas sans lien avec la place qu'y occupe le discours rapporté, omniprésent dans le roman, qu'il s'agisse du discours direct, que l'on qualifiera néanmoins de libre, compte tenu de l'absence de marques typographiques spécifiques, comme le tiret ou les guillemets, indirect ou indirect libre. Cela est complété par la retranscription des pensées du personnage principal ou de certains personnages secondaires, également très présente, à l'inverse des passages narratifs et, notamment, descriptifs, quasiment absents. L'évocation du cadre spatial y est ainsi réduite au strict minimum. Toutefois, la particularité du récit provient des sauts constants qu'il opère entre ces différents types d'énoncés, comme cela se produit dans l'extrait qui suit, dans lequel il est question de l'arrivée du fils aîné de la protagoniste à l'étranger, où il a été envoyé en urgence car il se trouvait en danger de mort, après avoir intégré un groupe paramilitaire. Le passage

retranscrit une partie du dialogue qu'il a avec la femme qui l'héberge, qui n'est autre que l'ancienne maîtresse de son père :

Él no quiere dinero.

Quiere volver a su casa.

Su padre ha dicho que no puede regresar hasta que él diga.

¿Cuándo será eso?

Cuando el peligro haya pasado.

¿Y cuándo será eso?

Cuando él lo indique, le responde la mujer que lo aloja.

¿Quiere cenar algo?

Se lo agradece.

¿Qué desea comer?

Cualquier cosa estará bien para él.

Él le recuerda a su padre.

¿Sí?

Mucho.

Ella no le recuerda a nadie.

¿No?

Pone cara de tristeza. ¿Se conocían?

Se habían visto

¿Cuándo?

Hacía mucho tiempo atrás.

¿Cuánto?

Ella lo había cargado en brazos cuando era un bebé.

¿En serio?

Sonríe (Hernández, 2021 ; 169) (Nous surlignons.).

6. Trois types d'énoncés peuvent être distingués dans l'extrait : le discours indirect libre domine, mais l'on trouve également, ponctuellement, du discours indirect (« Su padre ha dicho que no puede regresar hasta que él diga ») et deux brefs passages narratifs (« Pone cara de tristeza », « Sonríe »). L'ambiguïté de certaines zones, en gras dans le passage cité, provient de la difficulté à identifier le référent du pronom « Él », qui renvoie à un personnage qui n'apparaissait pas immédiatement avant le début de ce dialogue, mais également à l'indéfinition du sujet du verbe « Sonríe », qui peut être rapporté à chacun des deux personnages de l'épisode, sans que le texte n'éclaircisse le doute. De même, entre les lignes 3 à 6 de l'extrait cité, il n'est pas possible de discerner qui parle (ou a parlé) et c'est seulement l'indication de la ligne suivante (« le responde la mujer que lo aloja ») qui permet, *a posteriori*, de comprendre que c'est la femme qui dispose d'informations qu'ignore le jeune homme car elle connaît les instructions du père. Par ailleurs, parallèlement à ces « sauts » constants entre différentes formes de discours, l'ambiguïté naît parfois de l'indétermination du type même de discours utilisé et de glissements imperceptibles d'un type à

un autre, à l'image de ce qui se produit dans le passage qui ouvre le chapitre 46, dans lequel la fille de la protagoniste, qui est partie vivre à l'étranger, manifeste son souhait d'aider ses parents :

La hija vive ahora con otro hombre.
Uno tan joven como ella.
Van a tener una hija.
No necesitan casarse.
Ella no quiere casarse.
Quiere usar el dinero que gastaría en eso en pagar una boda para sus padres.
¿Para nosotros?, pregunta la madre.
¿No les parece una buena idea?
Tendrían que pensarlo, dice por teléfono el padre (Hernández, 2021 ; 218).

7. Si les premières lignes du chapitre font croire à un passage narratif, le récit glisse en réalité rapidement vers le discours rapporté, d'abord indirect libre, puis direct, à partir du moment où le personnage de la mère répond à une affirmation que le lecteur interprète d'abord comme un souhait de la jeune fille, peut-être non formulé oralement (« Quiere usar el dinero... »), avant de réaliser qu'il s'agit de la transcription d'un dialogue, en l'occurrence téléphonique, comme le révèle l'éclaircissement final. L'écriture, dont le caractère fragmentaire provient de la systématisation du saut de ligne, crée ainsi des zones d'ombre et d'ambivalence qui, nous le verrons, s'avèreront décisives pour l'interprétation du roman.
8. L'abandon de l'unité que constitue traditionnellement le paragraphe, et la verticalisation textuelle qui en découle, impliquent une logique d'écriture fondée sur un paradoxe, dans la mesure où elle repose à la fois sur une forme de suspension de la fragmentation attendue et, à l'inverse, sur l'imposition d'une fragmentation inattendue. En d'autres termes, les choix typographiques réalisés par Hernández conduisent fréquemment à scinder en plusieurs fragments une unité textuelle qui fait sens et, au contraire, à ne plus matérialiser les séparations traditionnellement signalées entre des unités textuelles différentes. Dans le premier cas, la cohérence de l'unité disloquée peut être de différent type, soit parce qu'il s'agit d'une partie narrative – rare, on le rappelle, dans *Tomar tu mano* –, soit parce qu'elle correspond à plusieurs phrases prononcées par un même locuteur, dans une partie dialoguée. En témoigne l'extrait suivant, qui est un fragment d'un dialogue entre la protagoniste et sa sœur, chacune enviant la situation de l'autre, l'une voulant des enfants et la seconde souhaitant au contraire savoir comment ne plus en avoir :

¿Y por qué no los tienes?

No lo sabe.

¿Estás bebiendo algo?

Le gustaría saber. Le gustaría beberlo ella también.

¿Bebiendo qué?

Algo. Para no tener hijos.

No.

¿Estás comiendo algo?

Como lo que cocinamos.

¿Qué cocinan?

Lo de siempre.

¿Qué haces para no tener hijos?

Debía haber un secreto.

Nada. ¿Qué puedo hacer para tenerlos?

¿Odiar a su marido por sobre todas las cosas?

No sabría decirle. Ella sentía que quedaba embarazada con solo que el hombre la mirara (Hernández, 2021 ; 41) (Nous soulignons).

9. Au sein de cette alternance régulière entre les interventions de chacune des deux femmes, les passages en gras regroupent plusieurs phrases prononcées par la même locutrice, constituant donc une seule unité, mais séparées par le saut de ligne, qui acte le passage du discours direct au discours indirect libre. Le même procédé apparaît dans le passage suivant, cette fois appliqué à un fragment narratif et non dialogué, qui évoque le moment où les deux fils de la protagoniste défendent celle-ci de leur père :

Pero el mayor vuelve a ver al menor cuando el padre llega borracho y busca a la madre, y oyen que la encuentra y que la golpea.

El menor entiende.

Salen de la habitación donde la madre les dice que permanezcan siempre.

El mayor no duda.

El menor se mueve como su hermano le indicó.

Cercan al hombre.

Él les pregunta qué pasa.

No responden.

Apártense, hijos de tal por cual.

Nunca usa insultos con ellos.

Se le echan encima.

El hombre brama.

Lo amarran.

La madre llora (Hernández, 2021 ; 125).

10. Hormis quelques traces du discours rapporté (direct – « Apártense, hijos de tal por cual » – ou indirect – « Él les pregunta qué pasa »), le reste du fragment est composé de passages narratifs. Mais là où l'on pourrait s'attendre à ce que ceux-ci soient réunis dans le cadre d'un paragraphe, l'autrice choisit de dissocier chaque phrase par le retour à la ligne.

11. À l'inverse, la fragmentation n'apparaît pas systématiquement là où elle est attendue, provoquant en cela des effets paradoxaux : multiplier, voire systématiser, les fractures dans le texte, par le saut de ligne, conduit à homogénéiser les différents niveaux et unités du texte en invisibilisant les séparations qui permettent traditionnellement de délimiter ces mêmes unités. De là l'ambiguïté de nombreux passages dialogués, dans lesquels l'identification des locuteurs ne peut plus reposer sur la typographie, le saut de ligne ne signifiant plus le passage d'un locuteur à un autre mais seulement l'ajout d'une nouvelle phrase¹ ; de là également, par la disparition conjointe du paragraphe et du blanc typographique, l'absence de frontière entre des unités spatio-temporelles distinctes, comme l'illustre l'extrait suivant, dans lequel est évoquée la méfiance du mari de la protagoniste à l'égard de l'activité professionnelle de cette dernière :

Total, ella no necesita el empleo.
Su trabajo es accesorio.
Lo que gana es solo para dulces, para cosas sin importancia.
Sería mejor que renunciara, le dice.
Los hijos le piden que no lo haga.
Se mira más feliz cuando está contratada, aunque regrese muy cansada.
Ella lo está considerando.
No quiere volver a pasar la pena de que su padre esté parqueado a la entrada de la fábrica a la hora en que ella sale y le grite, frente a todos, que se suba al auto.
Teme que la obligue.
Le aterrera pensar que puede bajarse a golpear a su supervisor.
¿Con que ese es el hombre?, le dice.
En efecto, es su jefe.
¿Por qué estaba hablando contigo a la salida?
Se despide de todas siempre (Hernández, 2021 ; 156).

12. Les spécificités typographiques du texte d'Hernández, morcelé en de multiples phrases isolées les unes des autres par les sauts de ligne, empêchent, à première vue, d'identifier les trois unités spatio-temporelles autour desquelles s'élabore le passage cité : les quatre premières lignes de l'extrait (jusqu'à « le dice ») renvoient à un dialogue entre la protagoniste et son mari, à la suite de quoi surgit une seconde unité temporelle (jusqu'à « a su supervisor ») qui retranscrit un autre dialogue, cette fois entre la protagoniste et ses enfants, dont la fin pourrait également être lue comme les pensées de l'héroïne. Les quatre lignes finales transportent le lecteur dans un dernier dialogue, dont on devine qu'il se déroule entre le mari et la

1 Nous renvoyons à ce sujet aux passages du roman précédemment cités, où cette problématique apparaissait clairement. Voir notamment les extraits des pages 169 et 41.

femme, à la sortie du travail de cette dernière. Toutefois, rien, dans le texte, ne vient matérialiser les ellipses entre ces trois unités, la verticalisation du texte par systématisation du saut de ligne plaçant finalement tous les éléments qui composent le chapitre sur le même plan. Le paradoxe structurel sur lequel se fonde ainsi la construction de *Tomar tu mano* repose sur une exacerbation de la fragmentation intra-chapitrable qui, en générant l'apparition de micro-fragments, rend impossible ou, du moins, difficile, la visibilité de fragments plus conséquents, c'est-à-dire d'unités textuelles dont la cohérence serait spatiale, temporelle ou encore énonciative.

13. Il s'agit là d'une mutation majeure de l'espace textuel, comme le rappelle Roland Barthes lorsqu'il évoque la question des altérations typographiques d'un texte :

[...] toute secousse imposée par un auteur aux normes typographiques d'un ouvrage constitue un ébranlement essentiel : échelonner des mots isolés sur une page, mêler l'italique, le romain et la capitale selon un projet qui n'est visiblement pas celui de la démonstration intellectuelle [...], rompre matériellement le fil de la phrase par des alinéas disparates, égaler en importance un mot et une phrase, toutes ces libertés concourent en somme à la destruction même du Livre : le Livre-Objet se confond matériellement avec le Livre-Idee, la technique d'impression avec l'institution littéraire, en sorte qu'attenter à la régularité matérielle de l'œuvre, c'est viser l'idée même de littérature. En somme, les formes typographiques sont une garantie du fond : l'impression normale atteste la normalité du discours (Barthes, 1964 ; 182).

14. Bien loin de participer à cette sacralisation du livre et de sa matérialité, Claudia Hernández déstructure le texte, y compris, plus occasionnellement, à l'échelle de la syntaxe et de la phrase, donc de ce qui pourrait constituer la nano-structure du roman. Le style employé par l'autrice, dans *Tomar tu mano*, est d'une grande sobriété, voire d'une certaine rudesse, caractérisée par des phrases brèves, constituées la plupart du temps de propositions indépendantes qui expriment une action unique. Le caractère fragmentaire de cette succession d'unités syntaxiques peu développées, parfois déliées, s'accroît dans certains passages qui voient la structure traditionnelle de la phrase se disloquer, lorsque les différents éléments qui la composent sont isolés dans des fragments distincts, comme cela se produit dans les deux extraits suivants :

Podían casarse ahí mismo.
Ese día.
O al día siguiente.
Cuando él quisiera. (Hernández, 2021 ; 214)

Debe llamar.
Marcar.
Hablar.
Hacer que se lo lleven.
Pero también defenderse (Hernández, 2021 ; 217).

15. La remise en question de la structure de la phrase va parfois plus loin, comme lorsque le récit d'un cours de couture auquel participe la protagoniste prend la forme d'une liste d'instructions retranscrites de manière brute, sans artifice ni traitement littéraire – du moins en apparence –, où même la ponctuation disparaît.

Haz los números más grandes. Apunta. Contorno de cuello
Contorno de busto
Altura de busto
Separación de busto
Talle delantero
Contorno de pecho
Altura de axila
Ancho de cuello
Largo de escote
Medida de hombro
Caída de hombro
Contorno de Brazo
Puño (Hernández, 2021 ; 116).

16. Une retranscription « en apparence » brute du réel, car le caractère dépouillé du style n'est en vérité pas incompatible avec un certain souffle poétique, qui anime nombre des pages d'Hernández. La fragmentation typographique permet effectivement d'exploiter les potentialités de la verticalité du texte, notamment par des effets anaphoriques et épiphoriques, afin de jeter une lumière crue sur la violence du patriarcat et du machisme ambiants². Dans l'exemple suivant, le style anaphorique suggère l'aliénation provoquée par l'exécution mécanique et interminable des tâches domestiques :

Al día siguiente, ella le lava la ropa.
Que quede blanquita, le ordena él. Quiere usar esa mudada para ir a la iglesia.
Usa agua fría.
Usa agua oxigenada.
Usa agua salada.
Usa bicarbonato.

- 2 Hernández s'inscrit là dans une tradition poétique centre-américaine, notamment écrite par des femmes, où la représentation du quotidien et/ou des ravages du patriarcat occupe une place de choix. On songera, entre autres exemples, aux textes de Julieta Dobles, Claribel Alegría et Luz Méndez de la Vega.

Usa pasta de dientes.
Usa saliva (Hernández, 2021 ; 107).

17. Bien plus fréquemment, toutefois, ces procédés stylistiques servent à dénoncer des réalités plus dures encore, notamment celle de la violence domestique, sous toutes ses formes :

Él le pega a la suya. Le pega si no lo saluda cuando llega. Le pega si murmura a sus espaldas. Le pega si los pisos de la casa no brillan. Le pega si encuentra polvo en los muebles. Le pega si los niños que le ha dado lloran. Le pega si se resiste a abrirse cuando él quiere. La golpea, sobre todo, si le plancha mal el pantalón (Hernández, 2021 ; 81).

18. La violence qui émane du passage cité, mais qui est également suggérée, plus largement, par la logique fragmentaire du texte, nous indique que l'effet produit par la reconfiguration de l'espace romanesque proposée par Hernández répond à des logiques qui vont bien au-delà d'une volonté d'innovation formelle et s'inscrivent dans une réalité elle-même en proie à la menace de la désintégration.

2. Fracturer pour réunir : écriture fragmentaire et sororité

19. Comment comprendre, dès lors, une telle entreprise de systématisation du fragment ? Le premier élément de réponse serait peut-être à rechercher du côté de l'étymologie même du mot « fragment », dérivé du verbe latin *frangere*, qui signifie briser, et renvoyant donc initialement, comme le note Françoise Susini-Anastopoulos, à « la violence de la désintégration, à la dispersion et à la perte » (Susini-Anastopoulos, 1997 ; 2) ; André Guyaux, de son côté, rappelle dans *Poétique du fragment, Essai sur les Illuminations de Rimbaud* que l'origine du mot « persiste à dénoncer la coupure, la séparation, pour ne pas dire la blessure ou l'opération qui fait d'un fragment ce qu'il est : un être échappé de tout ce qu'il n'est pas, ou n'est plus, distrait du néant » (Guyaux, 1985 ; 7), tandis qu'Alain Montandon estime que l'étymologie de fragment « témoigne d'une violence fondamentale, originelle et polémique » (Montandon, 2018 ; 114), tant en latin qu'en grec :

Il y a, comme l'origine étymologique le confirme, brisure et l'on pourrait parler de bris de clôture du texte. La fragmentation est d'abord une violence subie, une désagrégation intolérable. On a souvent répété que les mots latins de *fragmentum*, de *fragmentum* viennent de *frango*, briser, rompre, fracasser, mettre en pièces, en poudre, en miettes, anéantir. En grec, c'est le *klasma*, l'*apoklasma*,

l'*apospasma*, le morceau détaché par fracture, l'extrait, quelque chose d'arraché, de tiré violemment. Le *spasmos* vient de là : convulsion, attaque nerveuse, qui tire, arrache, disloque (Montand, 2018 ; 91).

20. Le choix d'une esthétique fragmentaire s'inscrit, par ailleurs, dans une historicité, c'est-à-dire, dans le cas de *Tomar tu mano*, dans une démarche contemporaine : Susini-Anastopoulos signale ainsi un regain d'intérêt récent, dans le champ littéraire, pour tout ce qui est « fragmentaire, fragmental, fragmentiste, voire fractal », un phénomène « imputable aux hantises de notre société confrontée à l'éclatement et à la dispersion » (Susini-Anastopoulos, 1997 ; 1). Il y a donc une correspondance évidente entre les choix esthétiques opérés par Claudia Hernández et la réalité qu'elle prétend représenter, fondamentalement violente. Antonio Núñez, dans un article qu'il consacre à Hernández, fait d'ailleurs de la violence un des trois éléments composant le « trinomio temático » de son œuvre (Núñez, 2021), avec la mort et la subjectivité. L'intrigue du roman *Tomar tu mano*, qui fait effectivement la part belle aux coups, assassinats, agressions, insultes et viols, s'inscrit, plus largement, dans un contexte de guerre puis de post-guerre civile, comme le suggère le récit, par de discrètes allusions, telles que l'évocation du constat fait par les personnages de l'inflation et des pénuries : « Sucede durante las guerras » (Hernández, 2021 ; 153), explique ainsi le mari de la protagoniste. Si le pluriel utilisé dans l'extrait cité contribue à universaliser le propos, d'autres passages se chargeront de tisser le lien avec l'extrême violence qui caractérise la réalité centre-américaine. La fin de la guerre civile ne marque pas le retour à la paix : « Cuando la guerra se había terminado ya, pero los combates seguían en las calles. Son ajustes de cuentas, decía el padre » (Hernández, 2021 ; 181), une situation exacerbée dans les milieux défavorisés représentés dans le roman : « Todas las estaciones de radio y televisión decían que ya estaban en paz, reclamaba. / No en estos vecindarios, explicaba el padre » (Hernández, 2021 ; 182). On songera également aux évocations des groupes paramilitaires et *guerrilleros*, puis, plus largement, du crime organisé, qui prend la forme de bandes armées qui s'emparent de maisons et de quartiers entiers, afin d'y faire la loi, extorquant les habitants et tuant quiconque s'oppose à eux. Il s'agit donc d'une réalité que l'autrice évoque certes de manière collatérale, à la manière d'une toile de fond, mais une réalité dans laquelle les protagonistes sont indéniablement impliqués, qu'ils en soient acteurs ou victimes. La trajectoire du mari de l'héroïne, notamment, est rythmée par les nombreux assassinats

qu'il commet, d'abord durant la guerre civile, dans le cadre d'actions nocturnes clandestines dont la femme sait peu de choses, si ce n'est qu'il en revient taché de sang, puis lorsqu'il n'hésite pas à tuer des groupes entiers pour protéger ses enfants, que ce soient des groupes de *guerrilleros*, dans l'immédiat après-guerre civile, ou, plus tard, des bandes armées.

21. Néanmoins, si le seul choix d'une écriture fragmentaire peut, en lui-même, être interprété à la lumière de ce contexte général, il nous semble répondre à un objectif plus précis, éminemment politique, qui ferait de la fragmentation textuelle une esthétique à même de porter et d'exprimer le projet féministe qui sous-tend le roman, et plus particulièrement la revendication d'une forme de sororité. En effet, au-delà de la violence qui définit le contexte global dans lequel s'inscrit la diégèse, c'est avant tout la violence de genre qui est exposée et dénoncée, dans un roman comme *Tomar tu mano*, qui associe le fait d'être une femme à la subalternité qui en découle, comme le souligne l'extrait suivant, qui identifie en quelques lignes les composantes d'une condition féminine, via l'évocation de la situation d'une jeune fille qui est séquestrée par son mari et dont les cris sont entendus par ses voisines :

La oye gritar todas las noches.
La oye decir que lo odia.
Lo oye a él reírse de ella y someterla.
La ha visto crecer así.
Es una mujer ya (Hernández, 2021 ; 129).

22. On notera ainsi que, à l'inverse de la violence structurelle exercée à l'encontre des femmes, la barbarie qui caractérise l'époque de la guerre civile représentée dans le roman se manifeste avant tout par le biais de modalités allusives et euphémistiques, comme cela se produit lorsqu'il est question des meurtres commis par le mari de la protagoniste. En témoignent ces deux passages :

Los hombres saben, por como empuña el arma, a quién obedece el padre.
Le dicen traidor al hijo.
Tratan de defenderse del padre.
Lo hieren.
No viven para contarle (Hernández, 2021 ; 163).

Los muchachos son muchos y están armados.
El padre acaba con cada uno de ellos (Hernández, 2021 ; 186).

23. Car l'intérêt se situe probablement ailleurs, précisément du côté de la mise en lumière de la violence psychologique, physique, verbale ou encore sexuelle subie par les femmes, dont la représentation occupe, au contraire, un espace textuel nettement plus conséquent. Il n'est ainsi pas anodin que l'*incipit* soit articulé autour d'un épisode de courte durée qui suffit néanmoins, du point de vue stylistique, typographique et diégétique, à activer les logiques de dénonciation qui prévaudront dans le reste du roman ; dans cette scène d'ouverture, le père punit sa fille, la protagoniste, qui n'a alors que treize ans, pour avoir désobéi et être allée cueillir des fruits dans le jardin de leurs voisins :

La quiere de rodillas.
Un azote
Quiere que pida disculpas.
Dos
Quiere que diga que se arrepiente.
Tres
Quiere que jure que no volverá a hacerlo.
Cuatro
Quiere que no mienta.
Cinco
Quiere que reconozca que se equivocó. Seis
Quiere que le dé las gracias.
Gracias, papá.
Quiere que se levante ya. Y que no llore (Hernández, 2021 ; 5).

24. Au-delà de la position de soumission à l'autorité masculine à laquelle se retrouve contraint, dès les premières lignes du roman, le personnage féminin, on remarquera le caractère fortement programmatique qu'acquiert, dans le passage cité, la brièveté des phrases et les sauts de ligne, en ceci qu'ils inaugurent une logique d'accumulation, celle des coups de fouet, dans l'extrait, mais également, plus largement, celle des horreurs qui sont infligées aux femmes et que le récit va énumérer, l'une après l'autre. C'est précisément cette volonté de marteler l'accusation qui explique quelques-unes des spécificités stylistiques de l'écriture fragmentaire mentionnées précédemment, à savoir le recours fréquent aux parallélismes de construction ou aux figures de répétition telles que l'anaphore ou l'épiphore, qui constituent autant de vecteurs d'expression des violences, de quelque type qu'elles soient, qui s'abattent sur les femmes. De même, l'absence de matérialisation des ellipses induite par la disparition du paragraphe sert, bien souvent, à suggérer la brutalité avec laquelle l'existence des femmes passe d'une phase à une autre, c'est-à-dire, en l'occurrence,

d'une difficulté à une autre, comme en témoigne l'extrait suivant, centré sur un dialogue entre la protagoniste et sa sœur, également jeune, qui l'envie d'avoir pu quitter le village familial :

Quisiera poder ser como ella: tener la oportunidad de irse de ese pueblo.
No se va por su gusto.
No importa. Se va. Es lo que cuenta.
Ella no querría irse.
¿No?
Querría quedarse ahí y ser feliz.
No se pueden las dos cosas al mismo tiempo, dice la hermana.
En unos meses, no podrá decirlo más.
Habrá muerto.
El niño la mató, dirán.
Ya estaba muerta, habría respondido ella si hubiera estado ahí y le hubieran preguntado (Hernández, 2021 ; 113).

25. Le caractère inattendu de l'annonce de la mort du personnage suggère à la fois la violence d'une vie, dont le tragique dénouement constitue une conclusion logique, mais peut également être lu, à notre avis, comme élément symptomatique de l'absence (quasi) totale de contrôle qu'ont les femmes du roman sur leur propre existence, brinquebalées d'un lieu à un autre, enlevées par leur futur mari ou forcées à s'exiler, et, finalement, conduites à une mort brutale et prématurée.
26. Si nous évoquons « les femmes », au pluriel donc, c'est avant tout en raison des nombreux effets spéculaires qui apparaissent dans *Tomar tu mano* et président à la caractérisation des personnages. Les jeux de miroir sont tels qu'ils soulignent effectivement une communauté de destin, préfigurée par l'anonymat de l'intégralité des personnages du roman, de même que par l'indéfinition spatiale et temporelle. Aucun toponyme, même lorsqu'il est question du pays vers lequel migrent certains des personnages, dont on suppose qu'il s'agit du Mexique ou des États-Unis, quelques très rares allusions à la modernité, mais des évocations récurrentes d'un contexte conflictuel que l'on identifie comme centre-américain, donc un contexte relativement imprécis, dans lequel évoluent des personnages dont les contours semblent finalement à peine ébauchés, comme s'il s'agissait davantage de les appréhender en tant que membres d'une communauté que dans leur individualité. Cette communauté, on l'aura compris, ce sera surtout celle des femmes. Autour de la protagoniste, également anonyme, gravite une constellation de personnages secondaires féminins qui, tout comme elle, sont confrontées quotidiennement à la domination masculine.

Le lecteur ne peut alors manquer de repérer les effets de symétrie qui apparaissent entre ces personnages, dont le chemin de vie semble déterminé par les mêmes jalons : le schéma récurrent débute à l'adolescence par la fuite, volontaire ou non, avec celui qui va devenir le mari, une éventuelle séquestration pendant trois mois – car, comme cela apparaît dans le roman, c'est le délai légal pour une femme ayant « disparu » pour réapparaître et dénoncer son agresseur³ –, puis l'injonction à assumer rapidement sa fonction reproductrice, la réclusion dans l'espace du foyer, les tentatives de fuites avortées, l'expérience de l'adultère et de la tromperie, la violence domestique et sexuelle, l'indifférence des autorités, qui, lorsqu'une femme se présente pour dénoncer les viols dont elle est victime par son mari, lui répondent « No es violación si es el padre de sus hijos » ou encore « ¿Cómo es que siempre es usted y siempre es el mismo hombre? ¿No se cansaba ella de quitarles el tiempo? » (Hernández, 2021 ; 207), etc.

27. Si la fragmentation du récit, de l'espace de la page et de l'écriture contribue à souligner la violence de ces existences, elle fournit également des passages riches de signification, précisément lorsque le morcellement du texte ou de l'écriture disparaît. Ces passages, peu nombreux dans le roman, se distinguent inévitablement et attirent l'attention du lecteur. Plusieurs d'entre eux se caractérisent par la réapparition, momentanée, du paragraphe, c'est-à-dire par l'élaboration d'unités textuelles plus longues que dans le reste du récit, dans lesquelles chaque nouvelle phrase n'implique pas un saut de ligne, ce qui nous incite à nous interroger sur leur spécificité et les raisons qui ont conduit l'auteur à les singulariser. *L'incipit* livre, en cela, de précieux outils d'interprétation ; les mots par lesquels s'ouvre le roman et qui précèdent la description de la punition infligée à la fille par son père sont les suivants :

¿Quién se lo había dicho?

No importaba: ya le había advertido que no quería verla entrar o saber que entraba al terreno de enfrente. No importaba que las naranjas fueran más dulces en él o que fueran a perderse porque nadie las recogía. No importaba que los dueños no estuvieran desde hacía tanto tiempo que los mojones se habían caído y deshecho. Igual si ellos no han visto, y, por tanto, no pueden molestarse porque un par de niñas entren a tomar algunas frutas para sí, debe hincarse de inmediato. Va a castigarla por desobedecer. Quiere que aprenda. Para que, más adelante, la vida no vaya a hacerlo en su lugar (Hernández, 2021 ; 5).

- 3 « Si una muchacha desaparece de su casa, tiene tres meses para volver y acusar a quien se la haya llevado » (Hernández, 2021 ; 96).

28. L'alternance entre deux voix, celle d'une jeune fille – future protagoniste du roman – et celle de son père, qui s'expriment toutes deux par le biais du discours indirect libre, permet de mettre en exergue, dès l'*incipit*, un élément à haute valeur symbolique, à savoir l'inégal accès à la parole. Le déséquilibre est évident entre la brièveté de la question initiale, formulée par le personnage féminin, et la place occupée par la voix de l'homme, qui se déploie sur un paragraphe d'une dizaine de lignes. Cela est, par ailleurs, corroboré par l'anaphore autour de laquelle se construit la réponse du père : outre la seule difficulté à exister, la parole des femmes, quand elle peut s'élever, « n'importe » pas. La triple négation de la voix des femmes qui ouvre ainsi le roman, éminemment programmatique, trouvera plusieurs prolongements, notamment quelques pages plus loin, où le lien entre les modulations fragmentaires du texte et la question de l'accès à la parole resurgit, dans le cadre d'un dialogue entre la protagoniste et sa mère, qui explique à celle-ci qu'elle va devoir l'aider davantage dans les tâches domestiques car sa sœur aînée est sur le point de se marier :

Debe ir entrenándose para tomar el lugar de ella.

Nunca ha visto a un novio visitar la casa.

¿Por qué no se concentra en lo que le está diciendo?

Porque quiere saber quién es el novio. ¿De dónde salió?

Es un hombre mayor. Lo eligió el padre. No quería que alguno de los muchachos del terreno del frente fuera a ver a su hija, la encontrara hermosa, decidiera que quería hacer familia con ella y pidiera a sus padres que cruzaran la calle para pedirla. ¿Cómo podría negárselas? Tenía que sacarla pronto, así que le pidió a uno de sus amigos que averiguara quién de sus conocidos buscaba esposa. No importaba la edad o la apariencia. Tan solo quería que fuera confiable, que estuviera disponible y que viviera tan lejos como fuera posible. Aunque no tan lejos que no pudieran ver a su niña cada vez que lo quisieran o que ella lo necesitara.

¿Estaría ella de acuerdo?

No era su decisión (Hernández, 2021 ; 14).

29. Si l'extrait ne semble pas, à première vue, fonctionner de la même manière que le précédent, puisque le discours rapporté fait intervenir, cette fois, deux femmes, bien que toujours par le biais du discours indirect libre, on constatera toutefois que le seul passage où la fragmentation typographique et stylistique est mise de côté est précisément l'instant où la focalisation change : dans le paragraphe qui apparaît ici, la parole de la mère s'efface au profit de celle du père, qu'elle retranscrit à partir de la mention de son époux. Le changement de focalisation, suggéré par le verbe « No quería », qui signale donc une transition vers une voix masculine, s'accompagne d'ailleurs d'une extension de la longueur des phrases, ainsi que d'une

complexification de leur structure syntaxique : la brièveté et la sobriété syntaxique de phrases comme « Es un hombre mayor. » et « Lo eligió el padre. » contrastent avec la complexité, par exemple, de la phrase qui suit, construite à partir de multiples propositions subordonnées enchâssées les unes dans les autres, comme s'il s'agissait de mettre en scène, par le style employé, non pas d'inégales facultés d'expression des hommes et des femmes⁴, mais l'autorisation de l'accès à la parole. Cette interprétation est confirmée, par ailleurs, par le fait que ce même extrait signale précisément la toute-puissance décisionnelle du père, en charge de régler le mariage de sa fille, une affaire dans laquelle celle-ci n'a pas voix au chapitre, comme l'indique la fin de l'échange, qui prolonge l'*incipit* du roman en démontrant que la parole des femmes « n'importe » pas. À l'inverse, il est extrêmement significatif que l'un des très rares paragraphes dans lesquels le point de vue adopté est celui d'un personnage féminin corresponde à la retranscription de pensées, et non de paroles ; la sœur de la protagoniste, enceinte pour la troisième fois, doit répondre aux pressions de son mari, qui lui enjoint de faire en sorte que l'enfant soit un garçon :

Ella le dice que lo intenta. Desea con fuerza que sea un hombre.

¿En verdad lo hace?

No. Dice que deja que Dios le mande lo que considere mejor para ellos porque él sabe más que todos, pero, en silencio, le pide que sea una mujer, para que no tenga que ayudarlo a él en el campo, para que le toque a él solo, para que se canse mucho y llegue a la casa sin deseos de que ella lo acompañe en la cama. Hasta ahora, Dios ha estado de su lado a la hora de enviarle niñas, pero no en lo de quitarlo el deseo al marido. Tampoco ha estado de su lado las veces que ella le ha pedido que ese hombre se muera.

Sí. En verdad lo hago, responde (Hernández, 2021 ; 41).

30. La pensée des femmes ne peut se déployer librement et, comme le montre l'extrait, reste en germe, clandestine, circonscrite au stade de l'activité mentale et n'atteignant pas celui de la verbalisation. De là, de nouveau, l'intérêt des contrastes stylistiques et typographiques établis, dans le passage cité, entre la parole autorisée, qui apparaît comme succincte et rudimentaire, là où la parole censurée, plus élaborée, est rendue par une écriture qui s'écarte de la fragmentation qui caractérise le reste du roman. Il est au moins deux autres extraits qui prolongent cette réflexion sur la difficulté de la voix des femmes à dépasser l'étape de la virtualité. Dans le premier,

4 La question pourrait toutefois se poser, compte tenu des inégalités hommes-femmes en matière d'accès à l'éducation, que suggère le roman en montrant le mari de la protagoniste reprendre ses études, encouragé par sa famille.

une femme de la belle-famille de la protagoniste dit à celle-ci qu'elle s'est probablement mariée trop jeune et qu'il aurait mieux valu qu'elle attende, à la suite de quoi apparaissent non plus des propos qu'elle lui a tenus, mais ses pensées :

A veces quiere decirle que huya, pero se detiene porque sabe que será sencillo para el marido adivinar que la idea no se le ocurrió a ella sola.

¿Quién más se lo podría haber dicho?

No sé.

¿No sabes?

No.

La abofetearía para que recordara.

Seguiría diciéndole que no sabía.

La empujaría contra la pared.

Le apretaría la garganta. No fui yo.

¿Quién, entonces? [...]

No sabría responder. Por eso, mejor se limita a adiestrarla en labores sencillas. Le enseñará a mantener limpio y a cocinar, le dice (Hernández, 2021 ; 33).

31. L'extrait se construit à partir de la possibilité avortée d'exprimer à voix haute une recommandation à une autre femme. Si la parole ne peut émerger et s'incarner par la voix, c'est en raison d'un phénomène d'auto-censure qui, même lorsque les hommes sont absents, conduit les femmes à imaginer les conséquences néfastes qu'aurait le simple fait d'exprimer oralement une pensée contrariant la domination masculine, et donc, *in fine*, à se taire. Un second passage poursuit ce questionnement ; il décrit un rêve que fait la protagoniste, qui vient d'accoucher, à propos de son mari, alors que celui-ci l'a quittée pour une autre femme :

Sueña que llega ahí y le pide perdón y le ruega que regrese con él.

En el sueño, él le dice que no quiere a nadie más que a ella y que ya no tiene a la otra mujer.

Usa la misma camisa a rayas con la que el verdadero marido se presenta en el lugar. Pero no tiene el rostro enojado como el de verdad aparece, ni llega un machete al cinto, ni grita furioso que qué hace ella ahí en lugar de estar en su casa ni por qué se llevó a su hijo sin su consentimiento. No desenvaina el machete ni le dice que la va a hacer pedazos ni le dice al sacerdote que no se interponga o ahí mismo acaba con él también (Hernández, 2021 ; 92).

32. Ce passage, riche d'enseignements, confirme, dans un premier temps, la corrélation établie entre la forme littéraire du fragment, étymologiquement lié au motif de la fracture, et l'idée d'une réalité fondamentalement violente ; il n'est ainsi pas anodin que cette forme fragmentaire s'atténue, en l'occurrence par la suspension momentanée du saut de ligne et l'élaboration d'un paragraphe, au moment précis où le texte s'aventure dans la vir-

tualité, celle du rêve, fondée sur la négation de cette même réalité, qu'accentue la polysyndète autour de laquelle s'organise le paragraphe. En outre, on notera que, de la même manière que la pensée des personnages féminins parvient difficilement, dans *Tomar su mano*, à se matérialiser en parole, donc à dépasser le stade de la virtualité, la projection idéalisée du mari ne peut, dans le cas présent, s'extraire de l'ordre virtuel, comme en témoigne le retour du mari violent, donc du mari réel. Peu à peu, à partir du surgissement de l'adversatif « Pero », qui met un coup d'arrêt à l'illusion, le virtuel s'affaiblit et le rêve n'est alors plus décrit que par ce qu'il n'est pas ; peu à peu, la réalité reprend le dessus.

33. Par ailleurs, si l'écriture fragmentaire nous semble politisée, car contribuant à l'expression d'une revendication féministe, c'est en raison de l'élaboration d'une instance énonciative elle-même fracturée, scindée en de multiples voix que les changements incessants de focalisation laissent percevoir et qui va participer activement à la critique du patriarcat et à la dénonciation de la violence de genre. Cela se matérialise, tout d'abord, par la disposition des voix. Un schéma récurrent, dans le roman, consiste à opérer des changements de focalisation de telle manière que la voix des femmes se retrouve « encerclée » par les voix masculines. Le chapitre 20, par exemple, se structure à partir d'une mise en abyme du motif de l'enfermement, métaphorisé par les modulations de l'instance énonciative. Ce chapitre narre le traumatisme vécu par la femme d'un homme désigné dans le roman par la périphrase « el que conduce »⁵, exemple extrême du mari violent, qui enlève la jeune fille alors qu'elle va au cinéma, la séquestre pendant trois mois dans une pièce d'où elle ne sort jamais, puis lui apprend à mentir à quiconque lui demande l'origine des nombreuses blessures qu'elle a sur le corps, stigmates des coups qu'il ne cesse de lui asséner. Articulé, on le comprend, autour de la question de la parole interdite, le chapitre adopte le point de vue du personnage masculin, hormis dans la section centrale, où apparaît celui de sa femme, qui se rend chez le médecin, avant qu'un nouveau changement de focalisation permette à la voix de l'homme de reprendre le contrôle de l'énonciation, toujours dans le cadre du discours direct et indirect libre. À la séquestration physique de la femme répond ainsi l'enfermement symbolique de sa voix, suggérée par la configuration du

5 L'emploi de la périphrase renvoie au poste occupé par cet homme dans les activités nocturnes clandestines réalisées par le groupe dont fait également partie le mari de la protagoniste.

texte. Cette interprétation est d'ailleurs renforcée par le fait que, même quand son point de vue se fait entendre, lorsqu'elle se trouve chez le médecin, en l'occurrence un gynécologue, donc dans un cadre qui devrait idéalement lui garantir une forme d'intimité et de confiance, sa parole est de nouveau bridée par l'auto-censure : elle demande ainsi au médecin si elle est toujours enceinte et n'ose lui avouer qu'elle adresse des prières à Dieu pour ne plus l'être ; de même, l'obligation dans laquelle se trouve le médecin de déclarer sa volonté d'avorter, si la femme manifestait son désir d'en venir à cette solution, illégale au demeurant, rend impossible l'expression d'une parole libre.

34. La mise en lumière des inégalités hommes-femmes dans l'accès à la parole, suggérées par ces configurations textuelles, est toutefois contrebalancée par l'affirmation de plus en plus vigoureuse, au fil du texte, d'un pronom « Ella » dont la force provient paradoxalement de son indéfinition, c'est-à-dire de sa faculté à se référer à n'importe quel membre de ce collectif que constituent les femmes victimes de la violence machiste. Si les voix que fait entendre cette instance énonciative fracturée sont effectivement multiples, elles s'articulent néanmoins essentiellement autour de deux entités grammaticales, matérialisées dans l'opposition pronominale *él/ella*, qui renvoient successivement à de nombreux personnages dont le trait définitoire majeur s'avère être le genre. La capacité référentielle multiple du pronom « ella », dans *Tomar tu mano*, apparaît par exemple nettement dans le passage suivant, dans lequel il se réfère simultanément aux deux interlocutrices :

La madre de él quiere que regrese a la escuela. Le pide a ella que por favor no se oponga.
No lo hace.
Es un muchacho brillante.
También lo cree. Le encanta escucharlo conversar cuando regresa del trabajo.
Ella quiere que termine la escuela.
Ella, también.
Su marido y ella siempre creyeron que él podía llegar muy lejos si estudiaba.
Sonríe.
Más que cualquiera de sus hijos.
Sus padres no creían lo mismo de ella.
¿Le gustaba a ella la escuela? (Hernández, 2021 ; 35).

35. Si, après un moment de flottement et d'incertitude, la lecture permet néanmoins d'identifier les personnages auxquels se rapportent les multiples

occurrences du pronom « ella », l'omniprésence de celui-ci et, surtout, son apparition dans deux phrases consécutives, dans lesquelles il renvoie à deux femmes différentes, contribue à élargir l'amplitude référentielle d'un déictique qui, peu à peu, ne va plus seulement renvoyer aux partenaires de la communication, dans une situation d'énonciation donnée, mais englober progressivement la totalité des femmes. Les distorsions temporelles fréquemment opérées par le récit, notamment l'ellipse, accentuent ce phénomène, comme cela se produit dans l'extrait qui suit ; la protagoniste y explique que son petit ami et futur mari ne l'a pas encore « touchée » :

Jura que no la tocó.

Su madre no le cree.

Nunca lo ha hecho. Ni siquiera cuando iban a comprar al otro pueblo, que andaban solos y él estaba enamorado de ella. Ni un dedo. Siempre la ha respetado.

Da igual: la gente cree que eres su mujer.

¿Lo cree ella?

La amiguita no sabe qué decir.

Di la verdad.

La madre de la amiga lo cree. Le ha pedido que deje a su novio y que no se junte con ella (Hernández, 2021 ; 32).

36. Là où l'identification du pronom « ella » utilisé aux lignes 4 (« él estaba enamorado de ella ») et 11 (« que no se junte con ella ») ne souffre d'aucune ambiguïté, celui-ci renvoyant alors à la protagoniste, celui qui apparaît dans la question centrale, à l'inverse, est plus problématique et, du moins, rend possibles plusieurs interprétations, grâce à l'ellipse que l'on devine entre « la gente cree que eres su mujer », qui clôt une conversation partagée par la protagoniste et sa mère, et « La amiguita no sabe qué decir », qui annonce cette fois une conversation entre l'héroïne et sa meilleure amie. Entre ces deux phrases, apparaissent le verbe « cree » et son sujet, « ella », qui, de par la position charnière de l'interrogation, à la croisée de deux situations de communications distinctes, appartenant à deux temporalités différentes, peuvent renvoyer tant à la mère de la protagoniste qu'à son amie. Par ailleurs, en détournant la question vers sa propre mère (« La madre de la amiga lo cree »), afin de ne pas répondre à la protagoniste, l'amie ouvre encore davantage la capacité référentielle du pronom, celui-ci s'incarnant alors dans une troisième femme que l'ambiguïté qui précédait n'avait pas encore permis d'envisager. La singularité de l'emploi de « ella », dans *Tomar tu mano*, provient ainsi d'un paradoxe : si l'anonymat des différents personnages, et notamment celui de la protagoniste, laiss-

sait supposer, dans les premières pages du roman, que le pronom serait la désignation privilégiée de celle-ci, le récit fait en réalité apparaître un pronom dont la capacité référentielle se fracture ; or, c'est précisément cette diversité référentielle et l'ambiguïté qu'elle génère qui conduisent à suggérer le rapprochement des différents référents féminins qui la composent, réunis dans un même ensemble grammatical, voire dans une même communauté. En somme, il s'agit de fragmenter pour, paradoxalement, dire l'union.

37. En dépit des divisions fortes qui séparent les unités constituées par les chapitres, mais également des personnages féminins qui, à plusieurs reprises, semblent faire le jeu du système patriarcal en le défendant, cette dynamique d'union apparaît progressivement, comme le laissent à penser certains agencements qui rapprochent les situations vécues par des femmes différentes. On songera à la juxtaposition des chapitres 24 et 25, qui évoquent deux tentatives de fuites réalisées par des femmes battues, donc deux chapitres dont l'association permet la mise en lumière d'un destin partagé, au-delà des particularités de chaque existence. De même, la proximité de certaines séquences conduit à discerner des sous-ensembles dans le roman, par regroupement d'unités. Les chapitres 44, 45 et 46 pourraient ainsi constituer un triptyque fondé sur l'évocation de possibles issues ou échappatoires, dans un ordre qui suppose une évidente gradation : tandis qu'une première femme parvient à se défendre de son ex-compagnon en se plaçant sous la protection d'un autre homme, respectueux et attentionné, le chapitre suivant évoque l'hypothèse, puis la concrétisation de la rébellion contre l'autorité masculine ; deux possibilités sont envisagées dans ce chapitre : confrontée à la menace du viol, soit la femme alerte les autorités, lorsque celles-ci reçoivent enfin favorablement les plaintes des victimes (« En el país en el que están, la policía atiende al llamado de las mujeres » [Hernández, 2021 ; 217]), soit elle use de la force et met en pratique les conseils qu'elle a reçus, qui l'enjoignaient de toujours garder une arme sous son oreiller. Enfin, le troisième chapitre clôt efficacement ce cycle par l'allusion à l'indépendance administrative et financière acquise par une femme ayant fui son pays.

38. En outre, dans la mesure où le roman d'Hernández semble mû par une volonté de penser le collectif, plus encore que l'individu, ce « ella » à la fois fracturé et unificateur va progressivement se muer en un « ellas » et même en un « nosotros » susceptibles de représenter une dynamique d'*empo-*

verment des femmes. C'est notamment le cas dans l'épisode suivant, qui décrit une scène d'interrogatoire policier qui voit s'unir un groupe de femmes, suspectées de vol ou de crime, contre un « ellos » sur qui retombe finalement l'accusation :

Alguien las acusaba de haberles robado la cartera.
Ellas decían que no.
Los clientes decían que sí.
Ellas insistían en que no.
Al final, las dejaban salir. [...]
Las dejaban salir incluso si las acusaban de haber matado a uno de los clientes.
¿Cómo iban a ser ellas?, se defendían.
Alguien las había visto.
¿Cómo podríamos hacer algo así?
Había un cadáver como prueba.
Pero no lo hicimos nosotras, decían.
¿Quién, entonces?
¿Cómo iban a saber?
Ellas estaban ocupadas en sus oficios.
Debió haber sido entre ellos, entre los hombres decían.
Cuando están pasados de tragos, hacen cosas terribles (Hernández, 2021 ; 207).

39. La nécessité de l'union contre le patriarcat permet la mise en place de mécanismes de protection mutuelle et illustre la naissance d'une forme de sororité, comme on peut le percevoir dans l'extrait suivant :

Ella había aprendido a moverse mejor.
Había llegado incluso a encontrar una casa que estaba justo frente al lugar en el que trabajaba.
Había logrado calcular las fechas en las que él estaría de visita en el país.
Había conseguido amigas que estarían pendientes de ella en esas fechas.
Si llegaba a tardar un minuto en llegar al trabajo, debían avisar para que alguien fuera a buscarla a su casa.
Si escuchaban que gritaba, debían cruzar la calle para ayudarla.
Si veían que un hombre la hacía subir a un auto, debían llamar a la policía (Hernández, 2021 ; 206).

40. La progressive montée en puissance des personnages féminins s'accompagne d'une resignification des procédés stylistiques et typographiques qui, précédemment dans le roman, étaient mobilisés à des fins de dénonciation et donc de mise en lumière des violences subies par les femmes, comme nous l'avons vu. Effectivement, on notera que les parallélismes de construction qui structurent le passage cité, par ailleurs accentués par la fragmentation typographique, vont, cette fois, permettre l'affirmation, dans la première partie de l'extrait, d'une série de réussites et d'initiatives éman-

cipatrices entreprises par le personnage, puis, dans un second temps, de mesures d'entraide mises en place par un groupe de femmes. La resignification de l'esthétique fragmentaire se poursuit et s'accroît dans les derniers moments du texte, lorsqu'elle est mise au service d'une inversion du schéma actanciel ; là où, dans le reste du roman, le motif de la violence s'incarnait systématiquement dans des épisodes où les personnages masculins avaient le rôle actif, tandis que les personnages féminins subissaient cette même violence, le schéma s'inverse lorsque l'une des femmes se rebelle :

Su novia es muy distinta.
Lo nota.
Nunca llora.
Se parece mucho más a él.
Nunca le pide permiso para ir a ningún sitio.
Le agrada.
Nunca le pide disculpas por haber hecho algo sin consultarle.
Eso le molesta.
Nunca sigue lo que él le indica.
Eso lo enoja.
Nunca le perdona que le pegue una primera vez.
Lo ignora.
Nunca le perdona que le pegue una segunda vez.
Se burla.
¿Qué va a hacer ella?
Espera a que se duerma.
Saca su machete.
Termina con el problema.
Espera a que aclare el día (Hernández, 2021 ; 260).

41. L'inversion est significative à plus d'un titre, dans la mesure où, par le biais d'un subtil effet de symétrie, cet épisode suppose un retournement de la situation qui était présentée dans l'*incipit* du roman, dans lequel étaient longuement énumérés et comptabilisés les coups qui pleuvaient sur la jeune protagoniste. Cette fois, au contraire, le personnage féminin s'oppose au déferlement de violence et interrompt ce qui semblait devoir être une répétition du décompte de l'épisode liminaire, par l'apparition des syntagmes « una primera vez » et « una segunda vez ». Elle s'empare alors de l'arme dont elle était jusqu'à présent victime, la violence physique, en tuant son compagnon. Les lignes finales de l'extrait illustrent clairement la resignification de la rhétorique fragmentaire de la domination qui apparaissait précédemment : la brièveté des phrases, le caractère haché du récit, provoqué par les sauts de ligne, et même la formulation euphémistique de l'assassinat (« Termina con el problema ») expriment, cette fois, la rébellion du person-

nage féminin, là où ils servaient auparavant à mettre en exergue sa position de subalternité. On notera, enfin, que les lieux dans lesquels se retrouvent les femmes et où se joue la possibilité du combat contre l'oppression patriarcale ne sont pas anodins et témoignent également d'une forme de resignification : salons de coiffure, cours de couture, soit autant de lieux qui illustrent une forme d'agentivité féministe, au sens où l'entend Judith Butler dans *Défaire le genre* (2006), c'est à dire « la capacité à faire quelque chose avec ce qu'on fait de moi » (Butler, 2006 ; 15), en l'occurrence la capacité à resignifier des lieux auxquels les femmes sont cantonnées par le patriarcat afin de les transformer en noyaux de résistance.

42. Ces différentes dynamiques de solidarité, d'union et de rébellion culminent dans le chapitre final. La consolidation d'une forme de sororité y est suggérée par le retour du geste qui donne son titre au roman, en un effet conclusif qui encadre le récit et garantit sa cohérence compositionnelle : par deux fois, dans cette séquence finale, une femme prend la main d'une autre ou accepte la main qu'on lui tend. Ces deux gestes sont, de nouveau, symétriques à deux autres propositions similaires faites par le mari de la protagoniste, qui, précédemment dans le roman, tendait la main à celle-ci et l'invitait à la saisir, en lui affirmant qu'il souhaitait avant tout son bonheur. On l'aura compris, le récit s'étant chargé, tout au long du roman, de décrédibiliser cette proposition du mari, en le caractérisant comme un bourreau, le retour de ce même geste, cette fois réalisé par des femmes, parachève le revirement de situation décrit dans les derniers temps du roman. Le geste se produit dans des contextes extrêmement symboliques qui marquent, par ailleurs, le détachement des femmes vis-à-vis de la domination masculine : le premier survient lorsque la protagoniste tend la main à sa fille et la soutient au moment d'aller voir le cadavre d'un homme qui avait voulu abuser d'elle ; la solidarité des femmes est, en outre, signifiée par le fait que l'ex-femme de cet homme prenne la jeune fille dans ses bras. Le second, par lequel se clôt le roman, est initié par la protagoniste elle-même, qui, pendant l'enterrement cette fois de son ex-mari, se retrouve *in fine* en position de tendre la main à son tour pour prolonger cette sororité naissante, en proposant à une autre femme de venir vivre sur le terrain qu'elle a acheté et aménagé :

¿Quería?
Si aceptaba, debía ser en ese momento.
Con solo lo que tenía puesto.
Ella iría a su lado.

Nunca pasaría hambre.
En el terreno cuidarían de ella hasta el último día.
¿Quería?
La anciana mira al marido en el cementerio, enterrando al sobrino.
Le dice a ella que, la próxima vez que lo vea, él estará en su lugar.
Le da su palabra de honor de que ella se encargará de que así sea.
Entonces tomará la mano que ahora le ofrece (Hernández, 2021 ; 264).

43. Les multiples ouvertures lancées par l'*excipit*, qu'il s'agisse de l'apparition du futur grammatical, de la prévision de la mort du troisième bourreau, au terme d'un chapitre qui a précisément décrit la fin des deux hommes qui constituaient les deux principales incarnations de la violence masculine, ou encore de l'apparition d'une sorte de *locus amoenus*, qui prend la forme d'un lieu libéré de la domination masculine, prolongent la chaîne de solidarité que le lecteur avait perçue dans la seconde partie du roman et la projettent dans un futur qui, bien qu'hypothétique, repose déjà sur des bases établies. L'élément parachevant cette interprétation serait paradoxalement, à notre avis, celui par lequel s'ouvre la lecture du roman, à savoir le titre, « Tomar tu mano », dont la formulation singulière acquiert une autre signification, au terme de la lecture : le fait d'avoir opté pour un adjectif possessif de seconde personne, « tu », là où l'on attendrait plutôt, au vu de la logique énonciative appliquée dans la quasi totalité du roman, fondé sur l'omniprésence du discours indirect libre, le possessif de troisième personne, « su », complète le dispositif féministe qui se déploie progressivement dans les derniers chapitres du roman en suggérant l'affirmation pleine et entière, car débarrassée de la médiatisation d'autres voix, notamment masculines, de la voix d'une femme. L'indétermination de celle-ci, à l'image de l'usage qui est fait du pronom « ella », prolonge le caractère universel de l'espoir mis en scène dans l'*excipit*.
44. Il ressort de cette analyse du roman *Tomar tu mano* que l'exacerbation de la fragmentation formelle, à l'échelle d'un roman entier, produit des effets apparemment contradictoires, qui remettent en question l'intégralité de la structure romanesque. En évacuant l'unité que constitue le paragraphe, le texte donne naissance à une multitude de micro-fragments, tout en rendant impossible — et, en tout état de cause, inutile — l'identification des fragments d'extension moyenne autour desquels s'articule habituellement l'espace chapitral. Autrement dit, cette démarche conduit paradoxalement à accentuer et, simultanément, à atténuer la fragmentation du texte romanesque. De même, la déconstruction de l'espace de la page permet au

roman d'exploiter de nouvelles possibilités expressives, notamment poétiques, qui s'avèrent déterminantes pour générer d'autres effets de sens, pouvant inclure, à l'image de ce qui se produit chez Hernández, une resignification politique du fragment. *Tomar tu mano* nous semble effectivement trouver son originalité dans sa faculté à resignifier une forme et une écriture fragmentaires historiquement considérées comme « littérature de femmes », avec tout le caractère péjoratif qu'a pu revêtir cette appellation. Béatrice Didier, dans *L'écriture-femme*, rappelle ainsi que les formes littéraires auxquelles ont longtemps été cantonnées les écrivaines (notamment la forme du journal intime ou de la lettre) « sont considérées comme littérature féminine parce qu'elles se distinguent par leur discontinuité, leur style papillonnant, superficiel et prolixe, empreint des larmoiements et [des] flots d'une sensibilité névrotique » (Didier, 1981 ; 32). On est bien loin, dans *Tomar tu mano*, de ce paradigme, à la fois par la revendication qui s'y déploie d'un style dépouillé, austère, apparemment brut, en réalité travaillé avec finesse pour rendre compte avec précision des rouages de l'oppression patriarcale, et par l'élaboration de logiques réticulaires qui conduisent à mettre en réseau les voix et les destins des femmes, élargissant ainsi le spectre des potentialités sémantiques de la forme fragmentaire.

Bibliographie

BARTHES Roland, « Littérature et discontinu », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

BUTLER Judith, *Défaire le genre*, Paris, Editions Amsterdam, 2006.

DIDIER Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, Presses universitaires de France, 1981.

GUYAUX André, *Poétique du fragment. Essai sur les Illuminations de Rimbaud*, Neuchâtel, La Baconnière, 1985.

HERNÁNDEZ Claudia, *Tomar tu mano*, Santiago de Chile, La Pollera, 2021.

LARGE Sophie, « Subalternités et puissance d'agir: genre et sexualité dans *El verbo J* de Claudia Hernández », GONDOUIN Sandra et LEPAGE

Caroline, *Crisol, Littératures ultra-contemporaines d'Amérique Centrale et des Caraïbes*, n°18, 2021. URL : <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/355>

MONTANDON Alain, *Les Formes brèves*, Paris, Garnier, 2018.

NÚÑEZ Antonio, « Muerte, violencia y subjetividad: un trinomio temático en la narrativa breve de Claudia Hernández », *Revista chilena de literatura*, n°104, Santiago de Chile, 2021, p. 905-919. URL : <https://www.scielo.cl/pdf/rchilite/n104/0718-2295-rchilite-104-00905.pdf>

ROJAS GONZÁLEZ José Pablo, « Representaciones de la violencia: familia, identidad trans, migración y “enfermedad” en *El verbo J* (2018), de Claudia Hernández », *Cuadernos de Literatura*, vol. 26, Pontificia Universidad Javeriana, 2022. URL : <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/35754>

SUSINI-ANASTOPOULOS Françoise, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

TASSEL Alain, « La clôture narrative. Perspectives théoriques et pratiques textuelles. Les choix esthétiques de François Mauriac », *Cahiers de Narratologie*, 7, Mélanges espace & temps, 1996.