

Lire Mariana Enriquez à la lumière des symbolistes français – des nouvelles sur le fil de la beauté corrompue

SANDRA GONDOUIN

UNIVERSITÉ DE ROUEN NORMANDIE – ERIAC / CRIIA
sandra.gondouin@univ-rouen.fr

*Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques ;
De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant,
Et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques,
Sur ton ventre orgueilleux danse amoureusement.*

Charles Baudelaire

1. « Papesse de l'effroi » (Gesbert, 2023), « reina del terror » (Del Mar, 2024), « fenómeno de la literatura argentina » (Cisnero, 2023), les hyperboles ne manquent pas pour décrire l'écriture singulière de Mariana Enriquez. Ses romans, comme ses nouvelles, fascinent par leur intensité. Et, bien qu'elle ait opté à la fois pour des affiliations génériques (le fantastique, l'horreur, la science-fiction, le roman noir, etc.), des thèmes (dont la marginalité ou les troubles mentaux) et des personnages (jeunes femmes, adolescentes, enfants, monstres et autres créatures interlopes) longtemps considérés comme subalternes, son œuvre a gagné à la fois l'admiration des lecteurs – la communauté de fans d'Enriquez est immense et très active (Direction Webmaster, 2023)¹ –, mais également des libraires et de la critique². Il est communément admis qu'Enriquez a façonné son imaginaire à

1 « l'auteure est devenue une sorte de rock star de la littérature. Enriquez, qui se considère comme une « nerd », nierait certainement cette caractérisation. Mais le fanatisme qui inspire son œuvre suggère le contraire. Des croquis et tatouages aux peintures à l'huile et aux sculptures, Enriquez est inondée d'œuvres d'art de ses fans, y compris des portraits de Juan et Gaspar, des personnages de ses contes et même d'elle-même. C'est peut-être le côté le plus joyeux des sombres obsessions d'Enriquez. « Ils sont fascinés par les personnages », dit-elle. « Parfois, je suis comme ça aussi. Il y avait une sorte de compréhension sans mots très particuliers » (Direction Webmaster, 2023).

2 Les articles de libraires à son sujet sont légion sur internet, et le très riche portail de recherche universitaire de l'Université de la Rioja, Dialnet, ne recense pas moins de 118

partir d'influences aussi diverses que la mémoire de la dictature, la tradition fantastique du Río de la Plata, les mythes et légendes de la région de Paraná, les récits que lui narrait sa grand-mère d'origine italienne mais émigrée dès sa première année de vie dans cette « Mésopotamie » argentine, mais aussi les grands maîtres nord-américains de l'horreur, tels H. P. Lovecraft ou Stephen King (Gesbert, 2023; Arrestier, 2022). Cependant, dans l'émission « Mauvais genre » diffusée sur France Culture, le 9 avril 2022, alors que François Angelier interroge Mariana Enriquez sur les influences à l'œuvre dans son roman *Notre part de nuit*, l'autrice en souligne une autre, moins évidente, et pour autant moins explorée jusqu'à présent pas la critique : celle des « symbolistes français », sur le plan pictural autant que poétique :

So the thing is I wanted to write horror as the Americans do, with a lot of social and political stuff, but with my things, with Latin-American things. And there is another influence, that is not that obvious: the French symbolists, in art and in poetry, something morbid and quite cruel; I used to read Gautier and Baudelaire, Rimbaud. You know, the images of Gustave Doré and Nerval, that kind of things. That is another thing that is an influence, not that obvious, maybe, a certain idea of beauty, of corrupted beauty. [...] There is something about Rimbaud too, especially reading the poet as a magician, that's why I use a lot of poetry, especially in the last part of the book, because I consider poetry like words that can open worlds, that could be dangerous sometimes...³ (Angelier, 2022)

2. Il s'agit là d'un fil que nous souhaiterions dérouler dans cet article. Laissons de côté l'appartenance précise des auteurs cités au symbolisme, courant aux contours fluctuants⁴ (Bouillon, 2009). Certes, les historiens de

contributions, à ce jour (14.09.24) autour de son œuvre. https://dialnet.unirioja.es/buscar/documentos?query=Dismax.DOCUMENTAL_TODO=%22mariana+enriquez%22

- 3 Mariana Enriquez s'exprime en anglais dans l'émission : nous avons retenu ses paroles et non la traduction simultanée en Français, qui escamotait certains éléments importants pour nous. « Alors, ce que je voulais, c'était écrire l'horreur à la manière des Etats-Uniens, avec beaucoup d'éléments sociaux et politiques, mais avec ma matière, avec une matière latino-américaine. Et il y a une autre influence, qui n'est pas aussi évidente : les Symbolistes français, dans les arts et en poésie, quelque chose de morbide et d'assez cruel ; j'ai beaucoup lu Gautier et Baudelaire, Rimbaud. Vous savez, ces images de Gustave Doré et de Nerval, ces choses-là. C'est une autre influence pour moi, pas si évidente, peut-être, une certaine idée de la beauté, d'une beauté corrompue. [...] Il y a quelque chose du côté de Rimbaud, aussi, particulièrement sa conception du poète en tant que magicien, c'est pourquoi j'emploie beaucoup de poésie, surtout dans la dernière partie du roman, car je considère la poésie comme des mots qui peuvent ouvrir certains mondes, qui peuvent parfois s'avérer dangereux... » (La traduction est de nous).
- 4 L'esthétique symboliste reste difficile à définir, en particulier dans le domaine des arts plastiques : « Un art symboliste est-il définissable ? Cela n'est pas absolument certain ;

l'art situent généralement Gustave Doré entre romantisme et symbolisme, l'histoire littéraire considère plutôt Théophile Gautier ou Gérard de Nerval comme des romantiques et place Charles Baudelaire à mi-chemin entre le Parnasse et le Symbolisme, tandis que le génie d'Arthur Rimbaud reste somme toute inclassable, mais tous entretiennent des liens solides avec le symbolisme. Ce qui semble révélateur, c'est l'identification de Mariana Enriquez avec ce courant et les artistes cités. Nous souhaitons donc déceler les clés de lecture qu'offrent les liens sous-jacents entre ses nouvelles⁵ et le Symbolisme français. Nous partirons pour cela de l'influence iconographique d'artistes comme Gustave Doré, Gustave Moreau⁶ et Pierre Puvis de Chavannes⁷, pour nous rendre dans l'intermonde unissant les textes d'Enriquez et les univers poétiques de Baudelaire et Rimbaud. Nous observerons ainsi comment une esthétique héritée du symbolisme, celle de la « beauté corrompue », agit en profondeur chez l'écrivaine argentine, et de quelle façon la poésie et la peinture lui permettent de se « faire voyante » afin de pousser la porte d'autres mondes.

peut-être même l'introduction dans l'histoire de l'art de cette nouvelle catégorie n'était-elle pas vraiment souhaitable, en ce sens qu'il ne saurait s'agir d'un mouvement précisément délimité, comme l'impressionisme, mais d'un « courant » aux contours imprécis, comme le baroque, ou, pour la période contemporaine, l'expressionnisme. L'apparente simplification que semble apporter un terme commode risque de recouvrir des dissemblances profondes, de rassembler sous une même étiquette des mouvements qui ne coïncident que par leurs franges les plus externes. » « L'âme, le rêve, le mystère, la confession personnelle subjective, tout cela, qui correspond en effet à tel ou tel aspect de la peinture de Moreau ou de Redon, semble donc encore trop précis pour servir de dénominateur commun à la définition d'un art symboliste. Faut-il en rester à la formule de Jean Moréas : « Vêtir l'idée d'une forme sensible ? » Mieux vaut sans doute les incertitudes que la mise en place d'un faux concept. C'est pourquoi, s'il faut parler peinture et en rester seulement au recensement des œuvres, on préférera la formule de Tristan Corbière, un écrivain encore : « Il faut peindre uniquement ce qu'on n'a jamais vu et qu'on ne verra jamais » (Bouillon, 2009).

- 5 Nous nous concentrerons, en particulier, sur *Las cosas que perdimos en el fuego* et *Los peligros de fumar en la cama*.
- 6 Le peintre symboliste Gustave Moreau n'apparaît pas dans notre première citation, mais Mariana Enriquez y fait référence dans son entretien avec Sylvain Arrestier. Alors que ce dernier évoque l'influence des symbolistes et de Huysmans en particulier, elle répond : « Creo que es una de las primeras veces –quizás porque este en Francia– que mencionan las influencias obvias a autores simbolistas franceses. No solo a autores Rimbaud, para mí es muy obvio, en su lectura alquímica. Baudelaire también es muy obvio. Pero también visualmente. Para mí, Gustave Moreau, ese tipo de visual, sobre todo en la concepción de la Orden y de los visuales fue muy importante » (Arrestier, 2022).
- 7 Pour ce qui est de l'influence picturale de Pierre Puvis de Chavannes, il s'agit d'une interprétation de notre part, qui nous semble assez probable s'agissant de l'un des principaux représentants du symbolisme français en peinture.

1. L'influence des artistes symbolistes : entre Eros et Thanatos

3. L'univers fictionnel de Mariana Enriquez se compose d'images d'une intensité frappante, qui saisissent l'esprit du lecteur, notamment lorsque ses nouvelles glissent vers le fantastique et / ou l'horreur. Certaines scènes s'avèrent même difficiles à oublier, l'*excipit* horrifique d'« El patio del vecino » pour ne donner qu'un exemple. De fait, l'autrice dit composer ses romans autour de personnages, ses nouvelles autour d'idées : elle les veut brèves et impactantes, comme des chansons qui vous tournent dans la tête pour ne plus vous quitter⁸ :

Una novela es como un disco [...], tiene momentos más intensos, momentos menos intensos. Los cuentos son bien intensos. Y yo pienso además que las novelas son sobre los personajes y los cuentos son sobre ideas. Cuando estaba escribiendo *Nuestra parte de noche*, las primeras ideas eran La Orden, Juan, Gaspar... Pero con los cuentos, no. Con los cuentos era feminismo, anorexia, violencia, desigualdad social, y con eso armaba un pequeño universo (Arrestier, 2022).

4. La puissance expressive de Mariana Enriquez tient donc tout autant à sa musicalité et au rythme ciselé de son écriture qu'à son caractère visuel, voire filmique – ce en quoi elle rejoint l'une des caractéristiques des littératures hispano-américaines ultracontemporaines, façonnées par le monde de l'image (cinéma, internet, vidéoclips, jeux vidéo, interfaces virtuelles, etc) (Schmitter, 2019) – ainsi qu'à sa profondeur sur le plan de la réflexion, des idées. Selon le « Manifeste littéraire » de Jean Moréas, le symbolisme français cherchait à « Vêtir l'idée d'une forme sensible » (Moréas, 1886, s.p.), en réaction au matérialisme et au positivisme de l'époque ; que dire de la nôtre ? Or, il nous semble précisément qu'Enriquez construit chacune de ses nouvelles autour d'une idée, qu'elle habille à sa manière pour lui donner une forme sensible et inoubliable. C'est ainsi qu'elle peint, par exemple, l'idée de la complexité des luttes féministes, en lui donnant la « forme sensible » de femmes transformées en « fleurs de feu », dans la nouvelle qui

8 Interrogée sur son goût pour la poésie, pour la musique, Mariana Enriquez répond : « Me gusta más. Hay algo de la poesía, de la música, que es más abstracto, que es inasible, hay una forma inolvidable y al mismo tiempo más elusiva. Es más difícil de atrapar, ¿no ? Me parece más mágico, es como una canción de verano, ¿no ?, que a uno automáticamente le trae recuerdos, y la poesía también, es más surgerente. Y me gustaría tener esa capacidad pero no la tengo. Entonces cuando escribo literatura leo mucha poesía y escucho mucha música, porque la necesito como inspiración » (Arrestier, 2022).

referme *Las cosas que perdimos en el fuego* et lui donne son titre⁹ ; la façon dont on peut hériter d'un trauma historique dans « Nada de carne sobre nosotros », à travers l'image d'une jeune femme dérivant vers l'anorexie et la folie, etc.

5. Pour donner vie à cette « forme sensible », l'autrice argentine s'inspire notamment d'artistes du 19^e siècle, tels Moreau ou Doré, dont les univers picturaux étranges et inquiétants sont liés à la représentation d'une « beauté corrompue ». Les gravures de Doré, particulièrement propices à frapper les esprits des écrivains et des lecteurs par leur exploration d'archétypes littéraires, religieux et mythiques, explorent, à travers un trait impeccable, des mondes tenant à la fois du merveilleux et de l'épouvante. Comme l'explique Philippe Kaenel :

Gustave Doré (1832-1883) est l'un des grands pourvoyeurs de visions du XIX^e siècle. Dès les années 1850, il se donne pour objectif d'illustrer tous les classiques de la littérature occidentale, de la Bible à Edgar Allan Poe en passant par Dante, Cervantès, Perrault, La Fontaine, Tennyson, etc. Souvent associées au merveilleux, au monde des fées, à l'imaginaire, à la caricature, ses créations basculent fréquemment dans le macabre et le sanguinaire ainsi que le révèle sa fascination pour le thème de la *Mort d'Orphée*. En sculpture, *La Parque et l'Amour*, présentée au Salon de 1877, réunit Eros et Thanatos : une association qui se place au cœur de l'œuvre tardive d'un artiste à la fois hyperactif et mélancolique (Kaenel, 2011 ; 299).

6. En sa qualité de « pourvoyeur de visions », Doré peint au lavis et grave à l'encre de Chine des espaces sombres, angoissants – dans ses illustrations de la *Divine Comédie* (Doré, 1861), notamment – peuplés de personnages reflétant nos démons intérieurs, l'irréductible tension humaine entre Eros et Thanatos. Enriquez ne fait pas autre chose. On observe chez tous deux ce travail du point de basculement, ce moment liminaire où un personnage symbolisant une forme d'Eros affronte Thanatos, préfigurant la survenue du pire, la corruption cruelle de l'innocence, de la beauté. Chez Doré, on peut penser, notamment, aux gravures réalisées pour illustrer les contes de Perrault. Le basculement se lit dans le regard effaré du petit Chaperon rouge sur le loup travesti en grand-mère (Doré, 1862), ou dans les yeux fous que Barbe Bleue jette sur le visage baissé de son épouse, la clé de la chambre interdite à la main (Doré, 1862). Chez Enriquez, ces mêmes points de bascule entre Eros et Thanatos, précipitant vers l'horreur des personnages d'adolescentes ou de jeunes femmes, sont nombreux (Ordiz, 2019;

9 « [...] ah, cuando se decidiría Silvinita, sería una quemada hermosa, una verdadero flor de fuego » (Enriquez, 2022 ; 197).

Gallego Cuiñas, 2020; Seifert, 2021) – la narratrice de « Los peligros de fumar en la cama », dont la pulsion confère son titre au recueil, Marcela puis la narratrice dans « Fin de curso », une autre Marcela¹⁰ dans « Ni cumpleaños ni bautismos », Elina dans « El mirador », etc.

7. De fait, cette tension archétypale entre la sexualité et la mort est l'un des thèmes favoris du symbolisme, que Moreau décline à travers le motif de la femme fatale. On peut penser, entre autres, à la figure de Salomé brandissant la tête de Jean-Baptiste dans *L'Apparition* (Moreau, vers 1876), tableau dont Joséphine Bindé propose une belle ekphrasis :

Toute la féerie vénéneuse de l'œuvre de Gustave Moreau (1826-1898), maître du symbolisme, se cristallise dans cette apparition surnaturelle qui reste son tableau le plus célèbre ! Parée de bijoux et de voiles transparents, une femme nue nous montre farouchement du doigt un spectacle hypnotique : sanguinolente et auréolée de rayons lumineux, une tête tranchée lévite dans les airs et s'élève dans le décor splendide d'un palais oriental. À la fois sensuelle et cruelle, fascinante et horrifiante, la scène foisonne de symboles qui ne font qu'ajouter à son mystère... (Bindé, 2020).

8. *L'Apparition* dépeint la femme fatale au sens propre : sa beauté sulfureuse par laquelle s'exprime le *fatum*, son détachement « farouche » qui ne semble pas étranger à celui qu'expriment la narratrice de « Dónde estás corazón », ou les adolescentes meurtrières de « Los años intoxicados », et celles de « La virgen de la toquera ». L'écriture de ces trois nouvelles travaille de façon magistrale la visualisation de scènes macabres par le lecteur, invité à s'en composer sa propre représentation, à partir d'une bibliothèque d'images dont l'autrice lui ouvre les portes. En effet, les trois *excipit* relèvent le défi de faire voir la scène du crime au destinataire, tout en la repoussant en hors-champ, et ce, selon différents procédés :

- Par un hors-champ temporel dans « Dónde estás corazón » :

Ni siquiera protestó cuando le dije que estaba aburrida. Que quería verlo. Apoyar mi mano sobre el corazón despojado de costillas, de jaulas, tenerlo en la mano latiendo hasta que se detuviera, sentir las válvulas desesperadas en un abrir y cerrar a la intemperie. Solo dijo que él también estaba cansado. Y que íbamos a necesitar una sierra (122).

9. Le lecteur assiste ici à un crime qui n'a pas encore eu lieu, mais qu'il visualise pourtant par une prolepse contradictoire, aussi virtuelle que

¹⁰ La duplication de ce même prénom pourrait être significative. Étymologiquement, il signifie « celle qui est vouée au Dieu Mars », Dieu de la Guerre, et indique donc une tension entre Eros et Thanatos.

détaillée, jusqu'aux dernières palpitations du cœur de la victime et de ses « valves désespérées » – merveilleuse sinecdoque. La description choque par le détachement sadique de la narratrice. Telle la Salomé de Moreau, sa froideur (« estaba aburrida ») contraste cruellement avec le spectacle sanguinolant dont elle brandit l'image, le cœur de la victime se substituant à la tête de Saint Jean-Baptiste dans une même esthétique symboliste. Il s'agit, au pied de la lettre, d'arracher le cœur de son compagnon, de le briser pour le tenir en son pouvoir – « tenerlo en la mano ». En outre, le symbole de la scie superpose à cette allégorie de la femme fatale un outil qui, bien que rudimentaire, peut évoquer des images plus contemporaines, comme, par exemple, celles de la série télévisée *Dexter* (Manos, 2006-2022) ou de toute une tradition cinématographique de l'horreur, à commencer par les neuf films de *Massacre à la tronçonneuse* (Henkel et Hooper, 1974-2022). Bref, le crime n'est pas encore survenu au sein de la diégèse que le lecteur en possède déjà maintes représentations.

- Par un hors-champ hallucinatoire dans « Los años intoxicados » :

Era lindo y era inocente. Le agarré el mentón y con la mano le pegué la cabeza, un golpe de puño cerca de la sien. [...] Paula, desde atrás, riéndose, le tiró con las tijeras [...] él se asustó, el punk, se asustó mucho cuando la sangre le goteó sobre la remera blanca y seguramente vio lo mismo que nosotras, o algo parecido distorsionado por el ácido: sus manos llenas de sangre, las paredes manchadas, de sangre, las paredes manchadas, nosotras con cuchillos a su alrededor (62).

10. L'agression finale du petit ami d'Andrea est décrite de façon très détaillée. La beauté de son visage se corrompt par l'horreur qui se déploie autour de lui, et le sang coulant sur son T-shirt blanc peut évoquer la tête sanguinolente et nimbée de lumière de Jean-Baptiste dans *L'Apparition* de Moreau. Cependant, il s'agit d'une vision « distordue par l'acide », décrite à travers une esthétique hallucinatoire d'ailleurs propre au symbolisme. Le décès du jeune homme ne semble donc pas certain (bien que fort probable...) – « ¿Está muerto ?, preguntó Andrea ». La réaction finale des deux jeunes intoxiquées – « Volvimos a la casa, a bailar » – rappelle la danse de Salomé, mais réinventée par l'écriture d'Enriquez, qui la duplique, voire la triplique et la multiplie (le miroir peut encore ajouter trois silhouettes), la transformant en fantômes, en vampires, ou en Ménades ultracontemporaines, créées par le patriarcat et se retournant contre lui pour l'éliminer – « otra vez las tres con nuestras uñas azules, intoxicadas, bailando frente al espejo que no reflejaba a nadie más ».

- Par un hors-champ spatial dans « La virgen de la tosquera » :

Quando escuchamos los gritos de Silvia y Diego desde la ruta, rezamos secretamente para que no parara ningún auto y también los escuchara; a veces, como éramos tan jóvenes y lindas, nos ofrecían llevarnos gratis hasta la ciudad. Llegó el 307 y subimos con tranquilidad para no levantar sospechas. El chofer nos preguntó cómo andábamos y le dijimos bien, bárbaro, todo tranquilo, todo tranquilo (38).

11. Tandis que s'élèvent « les cris de Silvia et Diego », l'écrivaine argentine dévie la caméra et, avec elle, le regard du lecteur jusqu'à la route, dans le sillage des meurtrières. L'ironie sous-jacente dans la polysémie de l'adjectif « bárbaro » renforce alors implicitement la cruauté du spectacle se déroulant sur la grève.
12. Ces trois exemples de hors-champ confèrent aux scènes évoquées une épaisseur particulière, grâce à la superposition de différentes strates de représentation : ils offrent une forme sensible à l'idée de la violence. À défaut d'images avérées des événements, d'autres se trouvent suggérées, ou encore instillées par un réseau sous-jacent de liens intertextuels et intermédiaires chargés de sens.
13. Partant, si l'horreur ne se déploie pas directement sous nos yeux dans « La virgen de la tosquera », les chiens monstrueux – « tres perros-potrillos babosos » – peuvent évoquer le *Cerbère* (et ses trois têtes) que grave Doré pour illustrer la *Divine Comédie* de Dante (Doré, 1861) : les portes de l'Enfer sont en train de s'ouvrir pour les deux amoureux. L'intertextualité invite alors le lecteur à penser aux Ménades, ces adoratrices de Dionysos, qui, jalouses de la préférence d'Orphée pour Eurydice, mirent son corps en pièce et lui tranchèrent la tête¹¹. Or, le charme irrésistible de Diego en fait un Orphée¹² contemporain, par ses différents T-shirts des Rolling Stones, sa

11 Les « Ménades », dont le nom signifie les furieuses, en grec, sont les prêtresses de Dionysos (et l'équivalent des bacchantes pour les Romains). Elles agissent sous l'empire du délire extatique et s'acharnent sur Orphée après qu'il leur a préféré Eurydice.

12 « Doué d'une voix merveilleuse, que les Grecs connotent par le miel, Orphée est un poète mythique, le maître exemplaire de la parole chantée. Il charme, il séduit les hommes, des plus musiciens aux plus sauvages, et aussi les plantes, les animaux les plus féroces, jusqu'aux pierres. C'est là sa démesure, qui doit le perdre. Au centre du mythe de cet homme qui s'identifie à sa voix se place une histoire d'amour ou de séduction. Orphée est le jeune époux d'Eurydice. Leur lune de miel est troublée par l'intrusion d'Aristée, honnête apiculteur que le désir d'Eurydice pousse à se mal conduire. Il poursuit la jeune femme, un serpent d'eau la blesse. Orphée descend aux Enfers pour reprendre Eurydice. Sa voix séduit les puissances infernales, qui l'autorisent à repartir en compagnie de sa jeune épouse. Mais on lui prescrit de marcher devant elle sans se retourner ni lui

guitare acoustique¹³, les disques qu'il pirate pour les narratrices et qu'elles écoutent « avec dévotion » (30), rêvant de partager avec lui des extases dynonisiaques – « Queríamos a Diego para nosotras, no queríamos que fuera nuestro novio, queríamos nomás que nos cogiera, que nos enseñara como nos enseñaba sobre el rocanrol, preparar tragos y nadar mariposa » (31).

14. Par ailleurs, si le thème d'Orphée et Eurydice – paradigmatique de la tension entre Eros et Thanatos – figure parmi ceux qu'affectionnent les symbolistes, Moreau et Doré en premier lieu, l'influence d'une autre toile du 19e semble opérer dans « La virgen de la toquera » : l'*Orphée ramenant Eurydice des Enfers* de Camille Corot (Corot, 1861). Orphée et Eurydice y longent le Styx (la tuffière), tandis qu'un groupe de cinq silhouettes féminines attendent, sur l'autre rive, qu'Eurydice redescende aux Enfers. L'intermédialité inviterait ainsi doublement à lire la nouvelle comme une allégorie de la jalousie – celle des Ménades et des défuntes de Corot – et nous verrons que ce phénomène se renforce également par une intertextualité baudelairienne.

15. Enfin, l'influence picturale de Moreau et des mêmes amants mythiques transparaît dans une autre nouvelle : « La casa de Adela ». Clara y narre comment elle a accompagné son frère, Pablo, et leur amie Adela, dont il était très épris – « mi hermano la miraba con adoración » (68) – dans les entrailles d'une maison hantée, évoquant ces bâtisses en apparence ordinaires que les militaires utilisaient pour séquestrer et torturer les dissidents de la dictature, l'antichambre d'un enfer bien réel. Or, le personnage d'Adela se caractérise par son bras manquant : « A veces contaba que la había atacado su perro, un dóberman llamado Infierno » (66). La mention des Enfers et la morsure du chien, fantasques dans le récit, rappellent le mytheme de la pique de serpent qui valut à Eurydice de descendre au royaume d'Hadès. Puis, lorsque les trois (pré)adolescents pénètrent dans les lieux, Adela et Pablo se retrouvent une dernière fois face à face, échantent un ultime regard, et Adela se retrouve prise à un piège dont

adresser la parole. Orphée est incapable de respecter le double interdit qui impose à des amants de ne communiquer entre eux ni oralement, ni visuellement. Il perd définitivement Eurydice qu'il a voulu regarder ou, dit une autre version, embrasser sans attendre » (Detienne, 2009).

13 « Diego nos tocó canciones en la guitarra acústica después de la cabalgata cuando se hacía de noche cerca del cerro Catedral » (26) : la scène bucolique a quelque chose d'antique.

Pablo réchappe, demeurant en proie à des remords infinis : tout cela concorde avec la trame principale du mythe d'Orphée et Eurydice¹⁴. Notons que ce thème revêt une importance toute particulière dans l'univers narratif d'Enriquez, puisqu'on peut observer la migration textuelle (Saint Gelais, 2011) de l'épisode dans *Nuestra parte de noche*¹⁵.

16. En outre, la narratrice souligne le caractère suspect du suicide de Pablo, et ce de façon surprenante dans la diégèse : étant donné l'ampleur du traumatisme subi en pleine adolescence, le fait que Pablo se donne la mort n'a rien d'improbable. Cependant, l'intertextualité mythique pourrait expliquer cette intuition de la part de Clara. En effet, la description détaillée de la scène macabre est digne d'un massacre signé des Ménades, d'autant que leur présence inquiétante se glisse déjà dans l'ombre des lignes précédentes :

[...] cuando Adela contaba, cuando se concentraba y le ardían los ojos oscuros, el parque de la casa se llenaba de sombras, que corrían, que saludaban burlonas. Yo las veía cuando Adela se sentaba de espaldas al ventanal, en el living. No se lo decía. Pero Adela sabía. Mi hermano no sé. Él era capaz de ocultar mejor que nosotras.

Él supo ocultar hasta el final, hasta su último acto, hasta que solamente quedó de él ese costillar a la vista, ese cráneo destrozado y, sobre todo, ese brazo izquierdo en medio de las vías, tan separado de su cuerpo y del tren que no parecía producto del accidente –del suicidio, le sigo diciendo accidente a su suicidio–; parecía que alguien lo había llevado hasta el medio de los rieles para exponerlo, como un saludo, un mensaje (68).

17. Ces ombres moqueuses, s'agitant pour perturber la concentration de la conteuse et attirer l'attention de Pablo, tandis qu'il couve Adela d'un regard amoureux, semblent bien correspondre aux furieuses mythiques. Par la mise en évidence du bras gauche de Pablo – « como un saludo, un mensaje » – elles indiquent qu'il est mort par là où il a péché : son amour pour une autre (amputée du bras gauche¹⁶).

14 « - ¡Adela! –gritó Pablo. / No se la escuchaba en la oscuridad. Dónde podía estar, en esa habitación eterna. / - Acá. / Era su voz, muy baja, cerca. Estaba detrás de nosotros. Retrocedimos. Pablo iluminó el lugar de donde venía la voz y entonces la vimos. Adela no había salido de la habitación de los estantes. Nos saludó con la mano derecha, parada junto a una puerta. Después giró, abrió la puerta que estaba a su lado y la cerró detrás de ella. Mi hermano corrió, pero cuando llegó a la puerta, ya no pudo abrirla. Estaba cerrada con llave » (77).

15 Ce phénomène interfictionnel prend une part importante dans la diégèse de *Nuestra parte de noche*, il occupe une grande part de la 3^e section du roman, « La cosa mala de las casas solas ».

16 « [...] le faltaba un brazo. El izquierdo. Por suerte no era zurda » (66).

18. Une question demeure, néanmoins. Si l'identification d'Adela et Pablo semble assez transparente, qui représente donc Clara ? Et quel lien entretient-elle avec l'intertexte mythique ? Là encore, Moreau semble tendre au lecteur une clé d'interprétation, à travers sa représentation très personnelle d'*Orphée* (Moreau, 1865). En dépit du titre, le peintre ne représente ni Orphée, ni Eurydice, ni le couple mythique, mais une jeune inconnue absorbée dans la contemplation de la tête d'Orphée, posée sur sa lyre, et qu'elle tient dans les bras. Une toile à mi-chemin entre la *Pietà* et la vanité, qui ne reflète pas tant la douleur que l'introspection, et que le Musée d'Orsay, où elle est exposée, analyse en ces termes :

Dans la mythologie grecque, le génie poétique et musical d'Orphée était tel qu'il charmait même les bêtes sauvages. Il eut le malheur de charmer les Ménades, qui le dépecèrent après la mort d'Eurydice pour le punir de s'être dérobé à leurs avances. Gustave Moreau prolonge le mythe en nous donnant à voir une jeune fille parée d'atours orientaux recueillant la tête du poète. Cette vierge sage veut-elle faire oublier la folie des bacchantes ? La tête repose sur la lyre du poète, tandis que la jeune fille pose sur elle un regard mélancolique. Ces deux visages aux yeux clos qui se ressemblent étrangement, semblent absorbés dans une contemplation infinie. À l'horreur du supplice évoqué, succède cette scène apaisée qui échappe mystérieusement à la morbidité, baignée dans une lumière crépusculaire, sur fond de paysages fantastiques à la Léonard. [...] Dans *Orphée*, on pressent l'émergence d'un univers semi-fantastique aux atmosphères inquiétantes, imprégné de charmes ambigus (Musée d'Orsay).

19. Cette jeune fille au regard doux, « vierge sage » qui souhaiterait faire oublier la folie meurtrière tout en ravivant le souvenir de ses proches disparus – littéralement massacrés –, évoque la façon dont Clara perpétue, à travers son récit, vingt ans après, la mémoire d'Adela et de Pablo. *L'incipit* ne pourrait le dire plus « clairement » – « Todos los días pienso en Adela » – et la nouvelle entière se tisse sur la trame de ce souvenir, la douleur de ce trauma :

Desde que entramos en la casa, nunca pude ver una película de terror: veinte años después conservo la fobia y, si veo una escena por casualidad o por error en la televisión, esa noche tomo pastillas para dormir y durante días tengo náuseas y recuerdo a Adela sentada en el sofá, con los ojos quietos y sin su brazo, mientras mi hermano la miraba con adoración (68).

20. Telle la jeune fille de Moreau tenant entre ses bras la tête d'Orphée, Clara porte en elle la mémoire de Pablo et Adela, à l'instar de ces milliers d'Argentins, des mères puis grands-mères de la Place de Mai, brandissant les photos de leurs proches disparus. L'amour et la mort, là encore, Eros / Philia et Thanatos.

21. Mentionnons, enfin, un dernier exemple où l'intermédialité avec une toile symboliste ajoute une strate de sens à une nouvelle perpétuant la mémoire des disparus : « Nada de carne sobre nosotros ». Déclinant le motif récurrent de la tête coupée, la narratrice de ce récit se prend d'affection un crâne sans doute en décomposition mais qu'elle baptise (non sans ironie, « Vera » pour calavera...), parfume, affuble d'une perruque, puis entoure de petites bougies parfumées et d'une guirlande lumineuse de Noël (un clin d'œil pour attirer le lecteur vers une intertextualité biblique ?).
22. L'esthétique de la « beauté corrompue » semble évidente, mais la narratrice présente ici un reflet inversé de Salomé, de la femme fatale. D'une part, parce qu'elle perçoit Vera comme une tête (un crâne) de femme, et ce sans qu'aucun critère anatomique ne le justifie, si ce n'est sa petite taille. D'ailleurs, la voix narrative souligne qu'elle n'y connaît rien, à travers une digression cocasse qui laisse déjà percevoir son glissement vers le trouble mental¹⁷. D'autre part, la narratrice ne lui a pas tranché pas le cou ; au contraire, elle l'a sortie de la rue (s'agissait-il d'une pécheresse ?), lui a consacré un autel au sein même de sa chambre à coucher, et souhaite retrouver son corps ou d'autres os à lui adjoindre car son « incomplétude » l'angoisse. Cette narratrice ascétique s'apparenterait donc plutôt à la *Marie-Madeleine dans le désert* (1869) de Pierre Puvis de Chavannes, peintre symboliste reconnu pour ses œuvres allégoriques.
23. Le peintre représente la pénitente seule, debout, dans le désert, tenant dans la main gauche un crâne dépourvu de mandibule et de dents – comme dans la nouvelle d'Enriquez : « A la calavera le faltaban la mandíbula y la totalidad de los dientes » (125) – et protégeant sa nudité de l'autre. Une simple toile de bure laisse ses épaules découvertes, et, bien qu'elle révèle ses longs cheveux, ils ne cachent son sein qu'à demi. Une auréole dorée surplombe pourtant sa tête blonde, dans une représentation oscillant entre la sainte et la tentatrice, selon la tradition biblique. L'environnement désert-
- 17 « Era pequeña. ¿La calavera de un niño? Lo ignoro todo sobre anatomía y temas óseos. Por ejemplo: no entiendo por qué las calaveras no tienen nariz. Cuando me toco la cara, siento la nariz pegada a mi calavera. ¿Acaso la nariz es cartílago? No creo, aunque es verdad que dicen que no duele cuando se rompe y que se rompe fácil, como si fuera un hueso débil. Examiné la calavera un poco más y encontré que tenía un nombre escrito. Y un número. «Tati, 1975». Cuántas opciones. Podía ser su nombre, Tati, nacida en 1975. O su dueña podía ser una Tati parida en 1975. O el número quizá no era una fecha y tenía que ver con alguna clasificación. Por respeto decidí bautizarla con el genérico Calavera. Por la noche, cuando mi novio volvió del trabajo, ya era solamente Vera » (126).

tique entre en résonnance avec l'anorexie évoquée dès le titre de la nouvelle et le fait que la narratrice ait répudié Patricio en faveur de Vera, choisissant une vie d'ermite. Ainsi, l'intermédialité entre « Nada de carne sobre nosotros » et la toile de Puvis de Chavannes unit, à travers le symbole du crâne, l'allégorie de la vanité et celle de la mémoire. On peut y lire à la fois la fragilité de la vie et la difficulté à en profiter, lorsque des traumatismes générationnels se réveillent : cette narratrice, tout comme celle de « La angelita », est poursuivie par le souvenir d'une / des disparue(s), qui la hante (Lepage, Reyna, 2024, a).

24. Enriquez, comme les artistes symbolistes, parvient ainsi à exprimer l'ineffable à travers le signe, le symbole. Dans ses cahiers intimes, Moreau indique que la peinture représente à ses yeux « la langue de Dieu » :

Un jour viendra où l'on comprendra l'éloquence de cet art muet ; c'est cette éloquence dont le caractère et la puissance sur l'esprit n'ont pu être défini, à laquelle j'ai donné tous mes soins, tous mes efforts : l'évocation de la pensée par la ligne, l'arabesque et les moyens plastiques, voilà mon but (Musée Moreau).

25. Or, le travail de l'intertextualité et de l'intermédialité permet précisément de parvenir à cette éloquence muette : comment mieux dire, sans dire, qu'en faisant agir d'autres images, résonner d'autres voix, à travers les mots ? Voilà comment procède l'écrivaine argentine. La force de suggestion apparaît alors comme un trait saillant de son écriture, non seulement en raison des symboles et images qu'elle y déploie, mais également de ceux qu'elle glisse entre les lignes de son récit. Et parmi les nombreuses voix qui habitent ses textes, celles de Baudelaire et de Rimbaud résonnent avec une vibration singulière.

2. Baudelaire et Rimbaud, des signes entre les lignes

26. Les auteurs symbolistes – et même Rimbaud, qui avait pourtant la dent dure¹⁸ – ont vu en Baudelaire la figure d'un grand maître :

18 En témoigne sa lettre à Paul Demeny, dite « du voyant » : « Musset est quatorze fois exécrable pour nous, générations douloureuses et prises de visions, - que sa paresse d'ange a insultées ! Ô ! les contes et les proverbes fadasses ! Ô les nuits ! Ô Rolla, Ô Namouna, Ô la Coupe ! Tout est français, c'est-à-dire haïssable au suprême degré ; français, pas parisien ! [...] Les seconds romantiques sont très voyants : Th. Gautier, Lec. de Lisle, Th. de Banville. Mais inspecter l'invisible et entendre l'inouï étant autre chose que reprendre l'esprit des choses mortes, Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu. Encore a-t-il vécu dans un milieu trop artiste ; et la forme si vantée

Les symbolistes de la fin du XIX^e siècle divulguent une idéologie et une esthétique qu'avait exposées Baudelaire, trois décennies plus tôt : défiance à l'égard du progrès et de la démocratie, rejet sans appel de l'imitation « qui se prosterne devant la réalité extérieure ». Et, du même coup, promotion de l'imagination, « reine des Facultés », culte du symbole, fondateur de toute création. C'est par la voie d'un art initiateur que le poète et l'artiste accèdent à l'absolu : « La Poésie est ce qu'il y a de plus réel, c'est ce qui n'est complètement vrai que dans un autre monde » (« Puisque réalisme il y a », 1855). [...] De la « musique » du poème à l'invention du « vers libre », de la dissolution de la forme romanesque au culte de la ligne et des couleurs, le symbolisme appelle à une exploration de ce que Kandinsky nommera le Spirituel dans l'art, par les pouvoirs du « Signe » (Grojnowsky, 2009).

27. Certes, la littérature se constitue par une reprise constante de formes et d'idées, mais cette analyse de Daniel Grojnowski s'apparente de façon frappante à l'esthétique d'Enriquez. À l'instar des symbolistes, l'autrice argentine pointe les limites des « démocraties » ultracontemporaines autrement que de façon « réaliste », en se nourrissant des forces de l'imaginaire et des symboles ; comme eux, elle perçoit en la poésie une clé vers un « autre monde », « une exploration [du] Spirituel dans l'art, par les pouvoirs du « Signe » ». On retrouve en cela la prédilection de Mariana Enriquez pour Rimbaud¹⁹, sa conception du « poète en tant que magicien » et le fait qu'elle « considère la poésie comme des mots qui peuvent ouvrir des mondes, qui peuvent parfois être dangereux » (Angelier, 2022). Voici ce qu'en dit sa célèbre lettre « du voyant » :

La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière. Il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. Dès qu'il la sait, il doit la cultiver [...] Mais il s'agit de faire l'âme monstrueuse : à l'instar des *comprachicos*, quoi ! Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verres sur le visage.

Je dis qu'il faut être voyant, se faire VOYANT.

Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant ! – Car il arrive à l'inconnu ! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! Il arrive à l'inconnu ; et quand, affolé, il finirait par perdre

en lui est mesquine – les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles » (Rimbaud, 2011 [1876] ; 224-225).

19 Mariana Enriquez a d'ailleurs suivi les pas du poète cet été en se rendant à Charleville-Mézière, ce qu'elle relate dans les pages de *Radar* (Enriquez, 2024). Elle constate à la fin de l'article : « Tampoco queda tanto de Rimbaud allí salvo, otra vez, el espíritu del lugar, ese conjuro de sombras del más famoso de los poemas en prosa: "Una noche, senté a la Belleza en mis rodillas. Y la encontré amarga. Y la injurié" ». Beauté corrompte, là encore.

l'intelligence de ses visions, il les a vues ! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables : viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé ! (Rimbaud, 2011 [1871] ; 220).

28. Parmi ces « autres horribles travailleurs » que Rimbaud vaticine, Mariana Enriquez nous semble avoir toute sa place, elle qui sait « se faire voyante ». Connaissant son âme, elle connaît aussi la nôtre et en tend le miroir au lecteur à travers ses personnages. Y apparaissent alors « Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie », dont ses nouvelles ne conservent « que les quintessences », des idées, des visions perturbantes de « choses inouïes et innommables ». D'ailleurs, Rimbaud n'avait-il pas prédit que les femmes feraient partie de ces voyants ?

Ces poètes seront ! Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra pour elle et par elle, l'homme, jusqu'ici abominable, – lui ayant donné son renvoi, elle sera poète, elle aussi ! La femme trouvera de l'inconnu ! Ses mondes d'idées différencieront-ils des nôtres ? – Elle trouvera des choses étranges, insondables, repoussantes, délicieuses ; nous les prendrons, nous les comprendrons (Rimbaud, 2011 [1871] ; 220).

29. Héritière rimbaldienne, Mariana Enriquez trouve de ces « choses étranges, insondables, repoussantes, délicieuses » que nous tentons de prendre et de comprendre. Et, tout comme les « poètes maudits » du 19^e, elle exprime la part d'ombre du monde et de l'âme humaine, leur beauté viciée. Dans ses romans, les héros masculins de *Bajar es lo peor* (Facundo) et *Nuestra parte de noche* (Juan, Gaspar), surnaturellement beaux, se trouvent happés par une forme d'obscurité qui malmène leurs corps à travers les excès, la drogue, la maladie, l'épuisement physique et mental. Dans ses nouvelles, on peut penser notamment à la beauté morbide du corps torturé de Marcela dans « Ni cumpleaños ni bautismos » :

Tenía un cuerpo hermoso a pesar de las cicatrices. Nico la había filmado dormida, y después había cortado esa parte antes de entregar la cinta. El estómago hundido, casi sin cicatrices, los pechos erguidos y sin pezones (mutilados), vibrando apenas empujados por los latidos del corazón, los muslos suaves cubiertos de vello dorado, interrumpidos en su tersura solo por brutales cicatrices que parecían costuras, y la alucinante trama de los brazos, que habían sido sometidos a una carnicería (146).

30. Immobile en son sommeil, tel une statue baudelairienne – « Je suis belle, ô mortels, comme un rêve de pierre » (Baudelaire, 1857) –, le corps mutilé de Marcela semble une œuvre d'art. Cependant, la description contrebalance deux types d'éléments : des caractéristiques conformes à un

idéal de beauté classique – « Tenía un cuerpo hermoso » « El estómago hundido », « los pechos erguidos », « los muslos suaves cubiertos de vello dorado » – immédiatement associées à leur lacération – « a pesar de las cicatrices », « casi sin cicatrices » (il y en a donc tout de même), « sin pezones (mutilados) », « brutales cicatrices que parecían costuras », « habían sido sometidos a una carnicería ». Si le marbre résiste au passage du temps, la chair vieillit, s'abîme, se mutile, se corrompt.

31. Cependant, l'esthétique de la cicatrice ne semble pas corrompre la beauté de Marcela ; son corps martyrisé exerce sur Nico une fascination étrange, qu'exprime l'hyperbole « la alucinante trama de los brazos ». De fait, la cicatrice fascine souvent chez Enriquez, qui l'érige en symbole²⁰. Elle forme, sur le parchemin de la peau, une « trame », série de signes ou langage inscrivant une histoire dans le corps et l'âme qui la portent. La cicatrice dénote à la fois la mémoire du corps et l'écriture, et l'autrice l'associe au motif de la toile d'araignée²¹. Dans « Las cosas que perdimos en el fuego », en particulier, les brûlées vives font de leur peau-toile d'araignée, parcheminée, un livre vivant – « la cara toda, la cabeza, el cuello, una máscara marrón recorrida por telarañas » (185). Leurs cicatrices composent la trame d'un manifeste affiché à la vue de tous, hurlant à la face du patriarcat l'horreur de sa violence. On peut également trouver cette même analogie entre écriture, trame, toile d'araignée et cicatrice / tatouage dans « El patio del vecino », pour désigner un texte gravé au mur :

El empapelado de las paredes tenía un diseño muy sutil: parecían signos pequeños, como una trama arácnida. Paula lo tocó y, para su sorpresa, encontró la pintura rugosa de la pared. Se acercó y vio que no era un empapelado: las paredes estaban escritas, casi sin dejar espacio en blanco, con una letra elegante y pareja que ella había tomado por un dibujo delicado (149).

32. L'impression tactile de Paula, surprise de sentir « la pintura rugosa de la pared », souligne l'étrangeté de cette paroi : l'adjectif « rugueuse » peut alors évoquer la texture de la peau, comme si les murs de l'appartement constituaient une enveloppe charnelle. De fait, dans *Nuestra parte de*

²⁰ Ainsi, l'obsession de la narratrice de « Dónde estás corazón » naît du souvenir d'une cicatrice, et dans *Nuestra parte de noche*, la cicatrice magique faite à Gaspar par son père, Juan, agit comme un charme de protection.

²¹ Notons que la symbolique est autre dans « Tela de araña », mais le fait que ce récit s'intitule bien ainsi et non « Telaraña » ne nous semble pas innocent. Si les deux expressions se traduisent de la même façon en français, la première insiste en espagnol sur la créatrice de la toile, l'araignée – Natalia ? – et non sur sa création – la toile elle-même, métaphore de l'écriture.

noche, Juan et Gaspar ouvrent, en leur qualité de Mediums, l'accès à une autre dimension, dans laquelle ils pénètrent et qui s'avère être un organisme vivant aux exhalaisons fétides (motif baudelairien, bien présent dans les placards d'« El patio del vecino »²²), une sorte de grande bouche qui engloutit ses victimes²³. De la même manière, l'appartement peut représenter l'intériorité de Paula ; les écrits recouvrant les murs, la trame de ses propres obsessions ; le voisin et l'enfant-monstre, les démons qu'elle héberge ; cet autre monde de la maison d'à côté, l'horreur de la dictature. En ce sens, les corps mutilés de Marcela et de Paula portent et renferment les traces de la mémoire, celle de la torture pratiquée massivement sous la dictature argentine²⁴.

33. En fin de compte, la cicatrice symbolise la blessure cautérisée, esthétisée, la mémoire du corps transfigurée en signe par la médiation de l'écriture. Elle laisse des traces mais peut rendre plus fort, comme dans « Las cosas que perdimos en el fuego ». Toutefois, la névrose et la perversion ne sont jamais loin, puisque la nouvelle et le recueil se referment – en même temps qu'ils ouvrent une nouvelle porte à l'imaginaire – sur cette affirmation atroce et poétique, d'autant plus atroce qu'elle est poétique, que Silvina « sería una quemada hermosa, una verdadera flor de fuego » (197). Le tout dans la bouche de sa propre mère, modèle d'engagement tout au long du

22 On pense bien sûr à « Une charogne » (Baudelaire, 1857) : « Et le ciel regardait la carcasse superbe / Comme une fleur s'épanouir. / La puanteur était si forte, que sur l'herbe / Vous crûtes vous évanouir. / Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride, / D'où sortaient de noirs bataillons / de larves, qui coulaient comme un épais liquide / Le long de ces vivants haillons. », qui semble agir comme hypotexte lorsque Paula ouvre le placard de la maison du voisin : « Después, abrió la alacena y el olor le llenó los ojos, la hizo lagrimear y la garganta se le cargó de líquido amargo ; tuvo que hacer un gran esfuerzo para no vomitar, mientras su estómago se agitaba desesperado. No veía bien, pero no hacía falta : las alacenas estaban llenas de carne podrida sobre la que crecían los gusanos blancos de la descomposición » (148).

23 Gaspar entraîne les membres de l'Ordre de l'Autre côté, à travers un paysage macabre et angoissant, qui se réveille peu à peu : « El lugar detrás de la puerta nunca había tenido olor en las anteriores excursiones lideradas por Gaspar. Ahora, sin embargo, había un bochorno en el aire, un tufo de carne vieja y cripta bajo el sol, de leche en mal estado, de sangre menstrual y aliento de hambre, de dientes sucios. La respiración de una boca mugrienta. [...] El lugar era una boca » (Enriquez, 2019 ; 662).

24 Les héritages s'inscrivent et se transmettent donc à travers le corps chez Mariana Enriquez, de génération en génération : l'allégorie est on ne peut plus claire dans « El aljibe ». Et, là encore, la transmission d'une mémoire tissée de peurs atterrantes, corrompt la fraîcheur et la beauté de Josefina : « Ella también podría ser linda si no se le cayera el pelo, si no tuviera esas aureolas sobre la frente que dejaban ver el cuero cabelludo ; podría tener esas piernas largas y fuertes si fuera capaz de caminar al menos una vuelta a la manzana [...] » (68).

récit, finalement transformée en bourreau derrière le masque des bonnes intentions et désireuse de la voir brûler sa beauté pour franchir un seuil symbolique. La puissance de la parole lyrique clôt donc ce recueil, tout autant qu'elle ouvre les différents ouvrages d'Enriquez et leurs sections, à travers des épigraphes soigneusement choisies²⁵. Mais, garde, l'envoûtement poétique nous mène vers des mondes « qui peuvent parfois être dangereux » ; comme celui de « La Virgen de la tosquera », entre autres, et ses sous-textes baudelairiens et infernaux.

34. Pour pénétrer au cœur de ces ténèbres, passons par la porte de l'*Orphée ramenant Eurydice des Enfers* (Corot, 1861). Cinq silhouettes féminines se trouvent à l'opposé d'Orphée et Eurydice, de l'autre côté de l'eau (du Styx-tuffière). Cette situation rappelle le moment-clé où les narratrices se retrouvent écrasées sous le soleil, proches de la grotte, alors que Silvia et Diego sont, eux, déjà de retour sur la rive initiale. L'autel se situe donc symboliquement du côté des Enfers ; ce qui n'augure rien de bon en provenance de la « Vierge » qu'elle abrite, et que Natalia décrit en ces termes :

No es una Virgen.
¿Qué cosa?

Tiene un manto blanco para ocultar, para tatarla, pero no es una Virgen. Es una mujer roja, de yeso, y está en pelotas. Tiene los pezones negros.

Nos dio miedo. Le preguntamos quién era, entonces. Nos dijo que no sabía, algo brasilero. También nos dijo que le había pedido algo. Que el rojo estaba muy bien pintado, y brillaba, parecía acrílico. Que tenía un pelo muy lindo, negro y largo, más oscuro y más sedoso que el de Silvia. Y que cuando se le acercó, el falso manto blanco virginal se le cayó solo, sin que ella lo tocara, como si quisiera que Natalia la reconociera. Entonces le había pedido algo (36-37).

35. Or, cette Vierge qui n'en est pas une provient, nous semble-t-il, par un habile glissement transfictionnel, d'un poème de Baudelaire :

A une Madone

Ex-voto dans le goût espagnol
Je veux bâtir pour toi, Madone, ma maîtresse,
Un autel souterrain au fond de ma détresse,
Et creuser dans le coin le plus noir de mon cœur,
Loin du désir mondain et du regard moqueur,
Une niche, d'azur et d'or tout émaillée,
Où tu te dresseras, Statue émerveillée.
Avec mes Vers polis, treillis d'un pur métal
Savamment constellé de rimes de cristal,
Je ferai pour ta tête une énorme Couronne ;

25 Nous ne suivrons pas cette piste ici car l'étude des épigraphes chez Mariana Enriquez mériterait un article à elle seule.

Et dans ma jalousie, ô mortelle Madone,
Je saurai te tailler un Manteau, de façon
Barbare, roide et lourd, et doublé de soupçon,
Qui, comme une guérite, enfermera tes charmes ;
Non de Perles brodé, mais de toutes mes Larmes ! (Baudelaire, 1996 [1861] ;
94).

36. Si l'adresse « A une Madone » paraît inscrire le poème dans la tradition de l'éloge, il s'en distingue promptement par la violence de l'imprécation. En effet, le terme de « Madone » désigne une représentation de la Vierge Marie, et, plus particulièrement, « En Italie et en Espagne, [une] statuette de la Vierge, placée dans une niche, sur une voie publique » (Dictionnaire Larousse), comme c'est le cas dans la nouvelle qui nous intéresse, alors même que la statue se dresse dans un espace privé. Le « moi » lyrique lui consacre cet « ex-voto » (le poème lui-même), soit une offrande faite à une divinité pour formuler un vœu (*votum*) – ce que fera Natalia dans la nouvelle d'Enriquez – ou pour la remercier, sous la forme de divers objets.
37. Or, tous les présents décrits dans ces alexandrins visent à emprisonner la femme convoitée – « mes Vers polis, treillis d'un pur métal », « une énorme Couronne », « un Manteau [...] Qui, comme une guérite, enfermera tes charmes », etc. En outre, le « moi » lyrique transgresse immédiatement la religiosité de sa vénération, accolant au qualificatif de « Madone » la sensualité des termes « ma maîtresse », en étroite correspondance (rime suivie) avec la « détresse » du vers suivant. Comme toujours chez Baudelaire, la figure féminine est écartelée entre adoration et détestation, vénération et mépris ; mais elle symbolise ici, avant tout, le motif de la jalousie.
38. Arrêtons-nous sur le motif du « Manteau », taillé « de façon Barbare, roide et lourd, et doublé de soupçon ». Chez Baudelaire comme chez Enriquez, il dissimule la nudité de la statue. Pour le premier, il s'agit d'emprisonner les charmes de la belle infidèle, ainsi soumise à son amant jaloux. Enriquez, elle, fait tomber le vêtement aux pieds de la Vierge rouge – et pour autant « Barbare », brésilienne selon Natalia, narratrice non fiable (Lepage, Reyna, 2024 b) dont l'opinion ne s'avère pas solidement étayée –, la libérant de sa prison : « cuando se le acercó, el falso manto blanco virginal se le cayó solo, sin que ella lo tocara, como si quisiera que Natalia la reconociera » (37). Or, l'idole ne reconnaît peut-être pas tant Natalia que la violence du sentiment qui l'habite. Chez Baudelaire, la Madone, victime de

la jalousie folle de son amant²⁶, reste envoûtée par son esprit malin – « Et sans cesse vers toi, sommet blanc et neigeux, / En Vapeurs montera mon Esprit orageux » (95) – après avoir subit une mort violente :

Enfin, pour compléter ton rôle de Marie,
Et pour mêler l'amour avec la barbarie,
Volupté noire ! des sept Péchés capitaux,
Bourreau plein de remords, je ferai sept Couteaux
Bien affilés, et, comme un jongleur insensible,
Prenant le plus profond de ton amour pour cible,
Je les planterai tous dans ton Cœur pantelant,
Dans ton Cœur sanglotant, dans ton Cœur ruisselant ! (Baudelaire, 1996
[1861] ; 95)

39. L'effigie de cette femme, sadiquement assassinée par jalousie, semble avoir acquis chez Enriquez le pouvoir de reproduire le même geste ; elle se fait donc à son tour le bourreau des amants jalouxés, « prenant le plus profond de [leur] amour pour cible ». La clé poétique ouvre ainsi une brèche transfictionnelle dans la nouvelle, lui ajoutant une dimension sous-jacente de nature à éclairer le texte d'un sens nouveau. La jalousie originelle, celle qui permet le déchaînement de la folie meurtrière, n'émane pas des adolescentes-Ménades, mais du créateur de la statue. De cet homme qui a bâti « Un autel souterrain au fond de [sa] détresse, / Et [creusé] dans le coin le plus noir de [son] cœur, / Loin du désir mondain et du regard moqueur, / Une niche. » Ne s'agirait-il pas du propriétaire de la tuffière, contre qui on a mis les baigneurs en garde ? La nouvelle insiste sur ce point, les lieux appartiennent à un propriétaire jaloux :

Decían que alguien la había comprado, y lo aceptábamos: ninguna de nosotros sabía para qué servía una tosquera ni si se podía comprar, pero sin embargo no nos resultaba raro que tuviera dueño y entendíamos que él no quisiera extraños bañándose en su propiedad. Según contaban, cuando había intrusos el dueño aparecía por detrás de una loma en su camioneta y les disparaba. A veces también les soltaba sus perros. Había decorado su tosquera privada con un altar gigante, una gruta para la Virgen en uno de los lados del piletón principal (28-29).

40. Les balles et les chiens se substituent ici aux « couteaux / Bien affilés » du « moi » lyrique. La porosité de l'univers littéraire de Mariana Enriquez fait ainsi de la violence qui se perpétue, de façon souterraine et fantastique en ces lieux, une violence patriarcale, conséquence d'un féminicide originel.

26 « Je mettrai le Serpent qui me mord les entrailles / Sous tes talons, afin que tu foules et railles, / Reine victorieuse et féconde en rachats, / Ce monstre tout gonflé de haine et de crachats » (Baudelaire, 1996 [1861] ; 95).

Les adolescentes-Ménades n'en constituent pas moins l'instrument, car nul n'est innocent chez l'autrice argentine : les zones d'ombre œuvrent partout, et en chacun.

41. Ses nouvelles hébergent d'ailleurs d'autres Ménades non moins féroces : les groupies de « Carne », capables de se repaître du cadavre de Santiago Espina – autre irrésistible Orphée – pour vampiriser son talent. Cette fois, Enriquez choisit de vêtir d'une forme sensible l'idée du fanatisme – ou de la mettre à nu, ce qui revient finalement au même : il s'agit de rechercher une vérité profonde, l'idée à l'os, faite signe, symbole. On pense alors à Cortázar, dans « Queremos tanto a Glenda » (Cortázar, 1980), quand l'admiration, poussée à l'excès, vampirise celle qui en fait l'objet ; mais surtout aux ménades de sa nouvelle éponyme (Cortázar, 1956) et à leur passion pour le chef d'orchestre de la ville. Il s'agit de décrire un amour dévorant, et là encore, au pied de la lettre. Ainsi, après un déchaînement de violence dionysiaque, Cortázar conclut « Las ménades » sur un sourire inquiétant, qui semble condenser l'idée même du fanatisme : « Pero la mujer vestida de rojo iba al frente, mirando altanaramente, y cuando estuve a su lado vi que se pasaba la lengua por los labios, lenta y golosamente se pasaba la lengua por los labios que sonreían » (Cortázar, 1956).
42. L'appétit cruel, aussi sensuel que macabre, de cette femme vêtue de rouge passion évoque celui de Julieta et Mariela, et leur sourire non moins dérangeant dans son ultracontemporanéité – « La sonrisa de las chicas, congelada en las pantallas de sus televisores y las tapas de los diarios, les daba miedo » (132). Eros et Thanatos, toujours, avec un intertexte commun aux symbolistes français, celui à l'origine de toute littérature : le mythe.
43. Concluons, sur ce sourire ambigu, notre cheminement sur le fil de la beauté corrompue ; un sourire qui, dans l'angoisse qu'il suscite, souligne chez Enriquez une forme d'*empouvoirement* de personnages généralement considérés comme subalternes – souvent des femmes jeunes ou adolescentes, de classe moyenne ou populaire (Ordiz, 2019; Gallego Cuiñas, 2020). Il semble d'ailleurs révélateur de constater que les liens intertextuels et intermédiaires identifiés au cours de cet article se tissent tous autour de personnages féminins : Salomé, les Ménades, Marie-Madeleine, la « Vierge » de Baudelaire, Eurydice et la jeune femme anonyme de l'*Orphée* de Moreau. Certaines incarnent l'imaginaire de la « femme fatale » – Salomé, les Ménades, la « Madone » baudelairienne –, d'autres, au

contraire, le repentir et la mémoire – Marie-Madeleine, la belle anonyme de l'*Orphée*. Toutes puisent à la source du mythe, antique, biblique ou littéraire, et partagent une tension entre Eros et Thanatos qu'Enriquez revisite à travers le regard des symbolistes, s'inspirant de leur imaginaire teinté de mystère, d'onirisme, mais aussi de décadence et de cruauté.

44. Les différentes forces qui agissent de façon souterraine dans l'univers d'Enriquez puisent donc, *in fine*, à une source jaillissant du fond des âges et de l'oralité : la mythologie. Objets de continuelles réinventions, les mythes demeurent en ce qu'ils détiennent une forme de vérité humaine, profonde, archétypale, tels des axes autour desquels évoluent les symboles²⁷. Ces symboles peuvent, quant à eux, acquérir de nouvelles valeurs – quand le crâne de Marie-Madeleine prend le nom de « Vera » (vérité), figurant la mémoire des disparus et non plus seulement la vanité de l'existence –, ou être subvertis – quand tombe le Manteau-prison de la Madone de Baudelaire, dévoilant sa puissance vengeresse chez Enriquez (une autre forme de vérité nue).
45. Et pourquoi pas une redistribution des rôles ? Si c'est autour d'Orphée que se construit le mythe antique, le poète à la lyre reste secondaire chez Enriquez : Diego ou Santiago Espina ne dépassent pas la catégorie d'objets du désir de ces femmes qui finissent par les dépecer, dans une inversion des rôles de domination habituels au sein du patriarcat. De même, « La casa de Adela » stipule bien, dès son titre, qui d'Orphée ou d'Eurydice sera au centre du récit, lui-même confié à un autre personnage féminin, Clara.
46. Ainsi, Enriquez revisite la figure mythique de la « femme fatale », emblématique d'une conception patriarcale de la féminité dont témoigne la misogynie de Baudelaire, alliant la vénération d'un idéal féminin fantasmé à sa détestation et au sadisme. Or, suivant une tradition qui puise sa source

27 « Au cours des âges, grâce à l'évolution des cultures et des esprits, [le symbole] se traduit dans un langage nouveau, il déclenche des résonances imprévues, il dévoile des sens inaperçus. Mais il garde son orientation primordiale, la fidélité à l'intuition originelle, une cohérence dans ses interprétations successives. Les schèmes conducteurs s'ordonnent sur un même axe. Lire une mythologie plusieurs fois millénaire avec les yeux d'un analyste contemporain, ce n'est pas trahir le passé, ce n'est pas lui prêter plus de lumière qu'il n'en eut, c'est peut-être même s'aveugler sur une certaine lumière. Mais cette lecture vivante, qui s'anime à la flamme du symbole, participe de sa vie propre et la rend à la fois plus intense et plus actuelle. [...] Une force vectorielle au sein de la structure profonde continue de commander les différentes interprétations, qui progressent au long des siècles autour d'un même axe symbolique » (Chevalier et Gheerbrant, 1982, XXXI).

chez des écrivaines comme Sor Juana (« Hombres necios ») et s'épanouit à partir des années 60 chez les autrices latino-américaines (Gondouin, 2011), Enriquez subvertit les stéréotypes qui sous-tendent ces représentations machistes pour n'en conserver que l'archétype – Eros et Thanatos – et le vêtir à sa manière – indépendante, féministe, et souvent terrifiante.

47. Soulignons que sa lecture n'est pas morale pour autant, loin s'en faut. Il n'y a pas d'idéalisation des personnages, mais pas de condamnation non plus. Le comportement des Ménades peut s'expliquer par un contexte socio-politique aliénant dans « Los años intoxicados » (la crise économique et sociale des années Menem liée à une forme de désertion des parents, qui les plonge dans l'obscurité), par une jalousie que le sous-texte baudelairien désigne comme un héritage patriarcal dans « La virgen de la tosquera » ; par une forme de délire collectif dyonisiaque dans « Carne ». Il ne faudrait pas y voir une justification, mais plutôt l'indication que rien n'est simple, un rejet du manichéisme qui fait tout le sel de sa littérature.

48. Ainsi que l'affirme Salomé Kiner, « Mariana Enríquez est comme le passe-muraille : sa littérature semble dotée d'une clairvoyance qui déshabille tous les tabous et fait parler les non-dits des sociétés latino-américaines » (Kiner, 2023, s.p.). Pour comprendre, pour voir vraiment, il faut aller au-delà de la superficie des choses, du texte, en déceler la dimension ineffable, à la manière des symbolistes et de leur quête absolue du « Signe ». Pousser les portes poétiques et picturales que la Voyante rimbaldienne a disséminées entre les lignes de ses récits comme autant de mandalas, rebattant les cartes des symboles, créant son propre jeu de tarot²⁸ à la croisée des mondes, entre le réel et les mythes.

Bibliographie

ENRIQUEZ Mariana, *Los peligros de fumar en la cama*, Barcelona, Anagrama, 2017 [2009].

_____, *Las cosas que perdimos en el fuego*, Barcelona, Anagrama, 2022 [2016].

28 La symbolique du tarot est prégnante dans *Nuestra parte de noche*, où les pendus de l'Autre côté – dont le personnage d'Eduardo, suspendu par Juan – ont la forme de la 12e arcanne.

_____, *Nuestra parte de noche*, Penguin Random House, Colombia, 2019.

_____, *Bajar es lo peor*, Anagrama, Barcelona, 2022 [1995].

_____, « Un paseo por la ciudad natal del poeta Arthur Rimbaud », *Página 12 - Radar*, 11.08.24, <https://www.pagina12.com.ar/758845-un-paseo-por-la-ciudad-natal-del-poeta-arthur-rimbaud>

ANGELIER François, « Notre part de nuit : rencontre avec Mariana Enriquez », *Mauvais genre*, France Culture, 09.04.22, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/mauvais-genres/notre-part-de-nuit-rencontre-avec-mariana-enriquez-3610896>

ARRESTIER Sylvain, « Mariana Enriquez - Notre part de nuit », Librairie Mollat, Bordeaux, 10.03.22, https://www.youtube.com/watch?v=p1_dTTUQQHg&t=32s

BAUDELAIRE Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 1996 [1861].

BINDE Joséphine, « L'Apparition de Gustave Moreau : l'envoûtement symboliste en une vision », *Beaux-Arts Magasine*, 31.12.2020, <https://www.beauxarts.com/grand-format/lapparition-de-gustave-moreau-lenvoutement-symboliste-en-une-vision/>

BOUILLON Jean-Paul, « Symbolisme », *Encyclopædia Universalis*, 2009, [https://www-universalis-edu-com.ezproxy.normandie-univ.fr/encyclopedie/symbolisme-arts/\(consulté le 25 août 2024\)](https://www-universalis-edu-com.ezproxy.normandie-univ.fr/encyclopedie/symbolisme-arts/(consulté%20le%2025%20août%202024))

CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982.

CISNERO Fernán, « Mariana Enríquez, el fenómeno de la literatura argentina que cuenta el horror de lo cotidiano y lo histórico », *El país*, Montevideo, 22.02.2023, <https://www.elpais.com.uy/tvshow/libros/mariana-enriquez-el-fenomeno-de-la-literatura-argentina-que-cuenta-el-horror-de-lo-cotidiano-y-lo-historico>

CORTÁZAR Julio, « Queremos tanto a Glenda », *Queremos tanto a Glenda*, Madrid, Alfaguara, 2019 [1980].

_____, « Las ménades », *Final del juego*, Editorial Sudamericana, 1980 [1956].

COROT Jean-Baptiste Camille, *Orphée ramenant Eurydice des Enfers*, Houston, The Museum of Fine Arts, 1861, Huile sur toile, 112 x 137 cm.

DELEVOY Robert, *Journal du symbolisme*, Genève, Skira, 1986.

DETIENNE Marcel, « Orphée », *Encyclopædia Universalis*, 2009, <https://www-universalis-edu-com.ezproxy.normandie-univ.fr/encyclopedie/orphee/> (consulté le 27 août 2024)

Direction Webmaster, « Mariana Enríquez et la véritable horreur de la vie quotidienne », *Espaces Latinos*, 20.02.23, <https://www.espaces-latinos.org/archives/110569>

DORÉ Gustave, *Cerbère, Dante Alighieri, Divine comédie*, Editions Hachette, 1861.

_____, *Le petit Chaperon rouge dans le lit de sa grand-mère avec le loup*, Contes de Perrault, Paris, Hetzel, 1862.

_____, *Barbe Bleue*, Contes de Perrault, Paris, Jules Hetzel, 1862.

GALLEGO CUIÑAS Ana, « The Gothic Feminism of Mariana Enriquez / El feminismo gótico de Mariana Enríquez », *Latin American Literature Today*, 2020. <https://tinyurl.com/5dz6u9ff>

GESBERT Olivia, « Mariana Enriquez, le phénomène littéraire argentin » - Bienvenue au Club, France Culture, 18.01.23, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/bienvenue-au-club/mariana-enriquez-le-phenomene-litteraire-argentin-2816782>

GONDOUIN Sandra, « La réinvention des mythes dans la poésie contemporaine d'Amérique centrale : Luz Méndez de la Vega (1919), Claribel Alegría (1924), Ana María Rodas (1937), Gioconda Belli (1948), Luz

Lescure (1951) et Amanda castro (1962-2010) », Thèse sous la direction de Dante Barrientos Tecún, Aix Marseille Université, 2011.

GROJNOWSKI Daniel, « Symbolisme », *Encyclopædia Universalis*, 2009, <https://www-universalis-edu-com.ezproxy.normandie-univ.fr/encyclopedie/symbolisme-vue-d-ensemble/> (consulté le 25 août 2024)

KAENEL Philippe, « Féerique et macabre : l'art de Gustave Doré », *Études de lettres*, 2011.

KINER Salomé, « Mariana Enriquez, les fantômes, le tarot et Messi », *Mouvement*, 12.10.2023, <https://www.mouvement.net/mariana-enriquez-les-fantomes-le-tarot-et-messi>

LEPAGE Caroline, REYNA Cecilia (a), « « El desentierro de la angelita » (*Los peligros de fumar en la cama*) Quelques éléments de débat critique », *Crisol, La narrativa de Mariana Enriquez – Los peligros de leer en la cama*, Nanterre Université, Série numérique n° 33, 2024. <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/708/790>

_____, (b) « La Virgen de la tosquera » (*Los peligros de fumar en la cama*) y la escenografía del narrador no fiable », *Crisol, La narrativa de Mariana Enriquez – Los peligros de leer en la cama*, Nanterre Université, Série numérique n° 33, 2024. <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/708/790>

MANOS James, *Dexter, The movie network*, 2006-2022.

MOREAS Jean, « Manifeste littéraire », *Le Figaro*, 18 septembre 1886.

MOREAU Gustave, *L'apparition, vers 1876*, huile sur toile, 142 x 103 cm, Musée Gustave Moreau, Paris.

_____, *Orphée*, 1865, , 1866, Musée d'Orsay, huile sur bois, 154 x 99,5 cm, <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/orphee-1091>

ORDIZ Inés, « De brujas, mujeres libres y otras transgresiones: el gótico en Las cosas que perdimos en el fuego de Mariana Enriquez », *Realidades*

fracturadas:estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018), Madrid, Visor Libros, 2019, p. 263-286.

PUVIS DE CHAVANNES Pierre, « Marie-Madeleine dans le désert », Francfort, Musée Städel, 1869, huile sur toile, 48 x 36,8 cm.

RIMBAUD Arthur, « Lettre à Paul Demeny » (1871), *Œuvres poétiques – Arthur Rimbaud*, Paris, Bellin, 2011, p. 217-227.

SAINT GELAIS Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

SCHMITTER Gianna, *Estrategias intermediales en las literaturas ultracontemporáneas de América Latina: Hacia una TransLiteratura*, Thèse sous la direction d'Hervé LE CORRE et Soledad PEREYRA, 2019, <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1809/te.1809.pdf>

SEIFERT Marcos, « El país de la selva: la bruja y el gótico mesopotámico en "Tela de araña" de Mariana Enríquez », *Cuadernos Del CILHA*, 2021, p. 1-21. <https://doi.org/10.48162/rev.34.001>