

**De « Casa tomada » (*Bestiario*) à «El carrito» (*Los peligros de fumar en la cama*)
ou la poétique enriquezienne du point
d’irradiation**

CAROLINE LEPAGE

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE / CRIIA
c.lepage@parisnanterre.fr

CECILIA REYNA

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE / CRIIA

SOPHIE MARTY

UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

AVEC LA COLLABORATION DE **JULIA DE ÍPOLA**
UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE / CRIIA

1. À la croisée des différentes déclarations de Mariana Enriquez au sujet de « El carrito » et des analyses que cette nouvelle a suscitées, il ne semble guère y avoir de divergences de fond sur son interprétation¹, à la fois sur le plan diégétique (à peine opacifié par d’éventuelles différences de compréhension du dénouement²) et sur le plan discursif – ce qui, signalons-le, n’était pas le cas s’agissant des deux premières nouvelles de l’anthologie *Los peligros de fumar en la cama* : « El desentierro de la angelita » et « La virgen de la tosquera ». Tout le monde s’accorde, de façon complémentaire et parfois redondante, à voir derrière cette histoire de *villero* à peine entré qu’immédiatement expulsé d’un quartier de la classe moyenne l’expression métamorphosée, et extrême, dans tous les cas critique, d’un contexte économique et social précis : la crise, décrite par d’aucuns comme ayant pris une ampleur sans précédent, traversée par l’Argentine entre 1998 et 2002 et

1 L’absence de complexité dans le décryptage explique sans doute d’ailleurs une production critique finalement assez réduite sur cette nouvelle-là en particulier...

2 En référence à l’inquiétante mention de cette fumée noire qui « no olía como ningún otro humo conocido » [p. 51] ; s’il s’agit à l’évidence de suggérer l’anthropophagie, reste à savoir qui est le « bife a la parrilla » [p. 50] préparé sur « la terraza de enfrente » [p. 51] : tout le monde, autrement dit n’importe qui dans le quartier ? Le *villero* ? Le père de la famille, curieusement absent de la scène finale ?

qui, entre autres terribles conséquences, plongeait des pans entiers du pays dans la pauvreté, voire le chaos³.

2. Et pas de doute qu'Enriquez assume ouvertement un texte politique : « El carrito » met, selon elle, en évidence le fait que la terreur, « el terror que está bajo la superficie, puede ser económico » et qu'à ce titre, « El carrito » « trata de lo reaccionaria que se vuelve la gente por miedo de volver a la pobreza » (Enriquez, 2017 ; § 4).
3. Marquée, donc, par l'univocité de sa démonstration sur la peur du déclassement, la nouvelle « El carrito » a retenu notre attention pour les liens assez étroits qu'elle entretient et, parallèlement, les bifurcations signifiantes qu'elle expose sciemment avec la nouvelle « Casa tomada », de Cortázar, publiée isolément en 1946, puis en 1951, au sein du recueil *Bestiario*. Les deux textes reposent en effet sur la mise en scène de cellules familiales menacées. Chez Cortázar, un « matrimonio de hermanos » (p. 11), des rentiers isolés et désœuvrés dans leur immense maison. Chez Enriquez, un·e narrateur·trice (son genre demeure indéterminé), accompagné·e de son frère, le sage Diego, et du couple parental. Et l'un comme l'autre se structurent autour d'un processus similaire, allant de la réclusion familiale à l'expulsion hors de l'espace domestique (advenue chez le premier, projetée chez la seconde) ; processus qui résulte, dans les deux cas aussi, d'une intromission bouleversant/ mettant fin à une routine de nettoyage.
4. Des éléments assez nombreux pour nous inciter à interroger la possibilité d'une filiation, plus encore d'un maillage, avec l'intertexte cortazarien dans une nouvelle, « El carrito », favorisant, d'une certaine façon, le décryptage de « Casa tomada », voire une rétrolecture directive allant dans le sens d'une politisation assumée, d'autant plus significative qu'elle se situe à un emplacement stratégique de *Los peligros de fumar en la cama*. La localisation de « El carrito » au début de l'anthologie encourage il est vrai l'éta-

3 Hernán Diez mentionne ainsi l'exposition de la réalité des marges sociales (Diez, 2021 ; 119). Fernanda Bustamante Escalona entre davantage dans le détail en évoquant des « violencias producto de la instauración del neoliberalismo y las crisis económicas, que abordan tanto la alienación del sujeto ante el mercado como la gentrificación, las injusticias y precarización sociales y discriminación de clases » (Bustamante Escalona, 2019 ; 33). Quant à Juana Ramella et Margherita Cannavacciuolo, elles n'hésitent pas à aller jusqu'à parler d'un traitement pathologisant de la situation : « y en este cuento está planteado como un temor espacial: el de la contaminación villera » (Ramella, 2019 ; 128) ; « “El carrito” (PFC), donde la expulsión violenta de un villero por los habitantes de un barrio ciudadano desencadena una verdadera epidemia de desgracias » (Cannavacciuolo, 2019 ; 45).

blissement – pour ne pas dire l'exhibition – de continuités littéraires, destinées à avaliser la poétique enriquezienne : en buvant à la source du gothique révéral dans les deux premières nouvelles, puis en tissant un réseau d'échos et de déviations avec le texte de Cortázar dans la troisième ; texte dont elle induirait en effet une interprétation personnelle orientée.

1. Figement et stagnation

5. Commençons par observer, en parallèle, les *incipit* de chaque nouvelle⁴, l'une et l'autre décrivant une situation initiale marquée par la stagnation, par une forme de figement socio-spatial dont la force tient au fait de paraître immuable plus encore que familier ou routinier.
 6. Le « décor » initial d'« El carrito » présente au lecteur les voisins du pâté de maisons en train de profiter du repos dominical, chacun occupé à ses activités dans une quiétude retrouvée. La présence « intoxicada » (p. 41) de Juancho, le *borracho* du quartier, ne constitue semble-t-il plus une menace et suggère l'existence d'un point de rupture, suivi d'un événement pacificateur, significativement situés dans un passé relégué dans l'avant-texte de la nouvelle, un avant-récit peut-être simplement ignoré du-de la narrateur-trice (significativement ; il-elle n'habitait probablement pas encore là). Le procédé auquel Enriquez a recours pour tout montrer évoque un *travelling*, où la caméra se déplacerait le long du trottoir afin d'exposer les traits saillants d'un univers social qu'elle veut hypervisible, parfaitement reconnaissable et stéréotypé ; une scénographie caractérisée par le bruit (la radio diffuse un match de foot, les adolescentes bavardent, etc.), les boissons partagées (on boit du mate ou de la bière) et la propreté (le voisin Horacio se consacre au lavage hebdomadaire de sa voiture, les jeunes filles sont « recién bañadas » [p. 41], etc.). La famille du-de la narrateur-trice, quant à elle, ne s'intègre pas dans le tableau. Les enfants du couple sont condamnés à la réclusion, leur désir de sortir conditionné au bon vouloir paternel, tandis que le père, lui, doit s'y résigner parce qu'il ne parvient pas à communiquer avec les gens du quartier (p. 41) et que la mère, pour sa part, ne semble nullement manifester l'envie de sortir. Ils se trouvent ainsi,
- 4 Cette étape initiale se compose des six premiers paragraphes de « Casa tomada » (depuis le début jusqu'à « en los muebles y en los pianos » [p. 13]) ; dans « El carrito », il s'étend depuis le début jusqu'à la proposition conditionnelle « si papá nos prestaba el auto » (p. 42), située à la fin du troisième paragraphe.

de gré ou de force, cantonnés au rôle de témoins et spectateurs des événements qui se déroulent sous leurs yeux, derrière l'écran/ le cadre d'une vitre/ fenêtre. Et c'est depuis ce point d'observation enfermant et protecteur, que la famille du·de la narrateur·trice examine à la loupe le voisinage et juge des corporéités excessives, voire impudiques, comme la « *panza tensa y prominente* » d'Horacio (p. 41) ou les visages trop maquillés des jeunes filles qui cancanent. Ces évaluations traduisent bien le rapport d'extériorité. On apprend en outre, plus tard, que la mère, qui, elle, ne boit significativement pas de mate mais du thé, exerce son métier dans un autre quartier – ce qui laisse deviner que la famille est venue d'ailleurs, voire que son emménagement dans ce quartier sans passé relève déjà d'une forme de déclassement (en relation avec le fait que le père soit à présent à la retraite ?).

7. La narration par un frère (ou une sœur), la réclusion de la cellule familiale dans sa maison ainsi que la minutie avec laquelle Enriquez dépeint cette scène rappellent immanquablement le début de « Casa tomada ». Avec la différence que si le détaillisme de Cortázar dans le paragraphe descriptif se centrait sur l'espace clos de maison chérie par le frère et la sœur, dans le cas de « El carrito », il porte sur l'espace largement ouvert de la voie publique, où l'on fait à l'extérieur ce que l'on pourrait/ devrait sans doute faire à l'intérieur (écouter la radio, boire du mate ou de la bière, etc.). Une extériorisation qui, du fait qu'elle convoque l'imaginaire des *conventillos* ou des maisons *chorizo*, avec leur *silla en la vereda*, renvoie au rétrécissement de l'espace de l'habitat des classes moyennes ; rétrécissement présenté comme un signe de décadence pour les classes les plus aisées dans la nouvelle de Cortázar : « un departamento de los que se edifican ahora apenas para moverse » [p. 13], en opposition à la demeure familiale héritée « donde podían vivir ocho personas sin estorbarse » [p. 11]. Nous ne perdons pas de vue que dans « Casa tomada », cela traduit probablement aussi les transformations architecturales de Buenos Aires survenues sous l'influence du rationalisme. À la convergence de tout cela, la réduction ou la perte de l'espace privé, perçues comme une menace, peuvent expliquer la contrepartie exposée dans la nouvelle d'Enriquez : l'expulsion vers l'espace public et commun. Dans la nouvelle de 1946, dès la première ligne, une opposition chronologique est en effet établie entre le passé de l'affection pour la maison (« Nos gustaba la casa » [p. 11]) et un présent volontairement placé entre parenthèses, en suspens, marqué par la dégradation que

sous-tend la recherche du lucre impliquée par la « liquidación de los materiales » (p. 11) – une convoitise plébéienne répétée au paragraphe suivant, dans la mention de parents lointains pressés de vendre la maison et désireux de « enriquecerse con el terreno y los ladrillos » (p. 11). Dans « El carrito », en revanche, cette évaluation des temps passé et présent apparaît *a priori* inversée : c’est bien le présent qui semble offrir un espoir (rapidement déçu) de normalisation sur le modèle de l’ordinaire revenue après la neutralisation implicite de Juancho, qui permet de réinvestir l’extérieur sans se sentir « amenazado, o siquiera inquieto » (p. 41).

8. Dans ce cadre, la référence au bruit, comme signe de la normalité et de la banalité, rappelle que les protagonistes de Cortázar recherchaient au contraire le silence (« Nos resultaba grato almorzar pensando en la casa profunda y silenciosa... » [p. 11]) ; préférence à lire, depuis la lumière du tissage intertextuel opéré par Enriquez, comme la volonté des ultimes rejets d’une filiation patrilinéaire, endogamique et déclinante, de fuir cette cacophonie du monde moderne environnant, commun. Si, dans « El carrito », le père n’arrive pas à engager la conversation à l’extérieur et rentre chez lui déçu, le frère-narrateur de « Casa tomada » ne parvient pas, lui non plus, à trouver des livres dignes d’intérêt lors de ses excursions au centre-ville : « Yo aprovechaba esas salidas para dar una vuelta por las librerías y preguntar vanamente si había novedades en literatura francesa. Desde 1939 no llegaba nada valioso a la Argentina » (p. 12). Leurs circulations infructueuses dehors ne feraient alors que réaffirmer le choix de l’isolement, vu comme une nécessité.

9. La référence à la propreté dans la description de la routine rappelle, elle aussi, évidemment, le couple formé par le frère et la sœur, deux Sisyphe du ménage, la terre soulevée par le plumeau se déposant encore et encore sur leurs précieux meubles, dans un cycle infini, mais, de ce fait, sans doute rassurant, comme, en effet, l’est le retour des activités dominicales de nettoyage dans la nouvelle d’Enriquez. Avec, là encore, une différence de taille : dans « El carrito », s’opère un double déplacement de la routine du nettoyage, à la fois spatial, puisque désormais, elle a lieu dans la rue, et social, dès lors que ce n’est plus la famille la plus aisée qui la met en pratique. Un renversement à voir, probablement, comme la traduction d’une différence en termes de légitimité. Dans « Casa tomada », le frère et la sœur faisaient le ménage dans la plus complète intimité pour préserver le legs reçu à la naissance – maison où le souvenir des ancêtres est révérentiel et s’in-

carne au premier chef — de la souillure extérieure, au point de se passer de l'aide de domestiques pour assumer la tâche à eux-mêmes. Dans « El carrito », la dimension spectaculaire renvoie, au contraire, à la nécessité de se légitimer sous le regard de ses pairs : montrer qu'on se lave et qu'on lave ce que l'on possède.

10. Reposant sur une logique inversée intérieur/ extérieur – silence/ bruits, ces différences ne soulignent que mieux les liens entre le duo de Cortázar, le-la narrateur-trice et la famille d'Enriquez. Dans les deux cas, ils n'appartiennent pas à l'ordre qui les entoure, en dépit de leur proximité, pour ne pas dire leur promiscuité, spatiale avec celui-ci, qu'elle fasse l'objet d'une intenable dénégation pour « Casa tomada » ou d'une pesante incapacité-réticence pour « El carrito » ; un écart social que, d'un côté, la lecture croisée des deux textes révèle comme la cause non explicitée d'un enfermement volontaire et farouche et qui, de l'autre côté, se traduit par un repliement, en partie subi et en partie voulu, à l'intérieur du foyer. À travers ce jeu transtextuel, qui donne à « Casa tomada » à la fois le statut d'hypotexte et d'hypertexte de « El carrito », les personnages d'Enriquez représentent en quelque sorte une duplication des personnages de Cortázar, à l'étape suivante du déclin, cloîtrés dans leur îlot, à près d'un siècle d'écart – illustration implicite d'une cruelle évolution socio-économique de l'Argentine, quand ce n'est plus l'aristocratie des grands propriétaires terriens qui doit se barricader derrière des murs pour échapper à la contamination de la modernité bourgeoise et, plus encore, du prolétariat arrivé à Buenos Aires et ses alentours avec l'avènement du péronisme, mais la petite bourgeoisie pour échapper à celle de la modernité prolétaire.
11. Les deux ouvertures, analogues dans leur précision descriptive, divergent donc circonstanciellement quant aux univers sociaux mis en scène, une micro-cellule familiale de la haute bourgeoisie en plein déclin d'un côté ; de l'autre, une famille basique (deux parents/ deux enfants) à peine plus aisée que son voisinage *middle-class* qu'elle épie et vilipende.

2. Perturbations sonore et sociale

12. Dans un texte comme dans l'autre, le lecteur devient ensuite témoin presque malgré lui d'une perturbation essentielle venant bouleverser ce qui semblait être un ordre social stable, en dépit de tout, et, surtout, préservé à

tout prix de la salissure, concrète et symbolique. Cette *perturbation essentielle* peut avantageusement être saisie et interprétée comme ce que le langage informatique désigne sous le terme *bug*, quand le logiciel et/ ou la machine cessent de fonctionner et nous contraignent à nous ré-interroger et à remettre en question ce qu’il faut bien voir comme une forme de *naturalisation*. Dans cette optique, le *bug* devient moins importun que salutaire pour forcer la prise de conscience que le problème ne vient pas de ce que le logiciel et/ ou la machine ne fonctionnent plus, mais de ce que, purement et simplement, ils fonctionnent de telle ou telle manière... pour telle ou telle raison, c’est-à-dire pour les intérêts de tel ou tel.

13. Quel *bug*, donc, dans « Casa tomada » et « El carrito » ?
14. Dans « El carrito », c’est un événement spectaculaire qui met la communauté du quartier à rude épreuve : lors d’une halte dans la rue, un vagabond répugnant de la *villa*, accompagné de son caddie d’immondices, baisse soudain son pantalon, pour une scène aussi atroce visuellement qu’olfactivement, décrite avec une minutie telle que l’on peut se demander si elle ne traduit pas une signifiante forme de jubilation narrative, peut-être vengeresse : « [una] mierda floja casi diarreica, y mucha cantidad ; el olor nos llegó,apestaba tanto a mierda como a alcohol » (p. 42). Intéressant déploiement d’une scénographie de l’horreur scatologique à l’effet démultiplié du fait d’une habile triangulation de la perspective depuis laquelle elle est rendue, avec, aux deux extrémités, d’une part, la réaction, ultra-violente, du *borracho* local et, d’autre part, celle, ultra-athétique, du reste des témoins. En furie, Juancho se précipite pour jeter l’envahisseur dans ses propres déjections, le rouer de coups de pied en l’accablant d’insultes et, finalement, quand il parvient à le mettre en fuite, lancer une bouteille en verre dans sa direction pour lui indiquer qu’il lui est formellement interdit de revenir sous peine d’une sanction radicale. Les spectateurs de la scène restent, eux, pétrifiés, face à la nature et aux proportions de la souillure de leur périmètre et de leurs corps récurés. Face à un tel déchaînement de brutalité, les rires gênés et les réactions scandalisées viennent plus tard seulement, quand tout rentre dans l’ordre, à savoir lorsqu’ils ont été débarrassés du *villero* sans avoir eux-mêmes eu besoin de se salir les mains... en somme sans se trouver contaminés – à peu de choses près, seul Juancho a reçu des éclaboussures dans la bagarre – et lorsque le ménage a été fait par d’autres. Avec, au milieu, la famille de l’adolescent-e, depuis le point de vue duquel-de laquelle la scène est rapportée, qui se distingue par l’« huma-

nité » apparente de sa réaction, *via* l'expression d'une forme plus ou moins convenue et « sincère » de compassion (« Pobre hombre, dijo mi mamá. Qué miseria a lo que puede llegar uno, dijo mi papá. » [p. 42]) ; suffisante, en tout cas, pour pousser la mère à sortir de sa « réclusion » et de son poste de simple observatrice, pour agir, s'interposer et finalement parvenir à interrompre l'altercation entre les deux ivrognes grâce au respect dont elle bénéficie dans le quartier parce qu'on la croit médecin. L'hyper-réaction « active » de l'ivrogne « intoxicado », l'hypo-réaction « passive » des voisins spectateurs doivent se lire comme autant de symptômes d'une prégnante dégradation sociale, les individus se retrouvant semble-t-il paralysés par la manifestation extrêmement concrète d'une misère sociale habituellement réprimée, dans tous les cas invisibilisée et tue. Il semble qu'il faille en passer par ce paroxysme dantesque pour forcer à voir et dire. Quant à la position d'arbitre et/ ou de juge de paix de la famille du-de la narrateur-narratrice, on l'interprétera comme les vestiges (seule la mère sort et agit) d'une certaine conscience de la nécessité de justice sociale, en l'occurrence assez impuissante et qui obtient gain de cause non pas par un éveil de la pitié, mais par les résidus factices de respect qu'elle suscite. Un point saillant de la confrontation tripartite Juancho-*villero*-la mère de famille tient à sa dimension langagière, avec, d'un côté, la langue d'une certaine façon lisse et propre du politiquement correct côté famille du-de la narrateur-trice, de l'autre l'exubérance *rioplatense* des insultes proférées par Juancho, désinhibé par l'alcool, et avec, pour finir, les mots incompréhensibles de la victime. Enriquez insiste lourdement sur cette incommunicabilité : « él murmuró algo » (p. 44) ; « el hombre [...] se dio vuelta y gritó algo » (p. 44) ; « dijo algo más » (p. 45, nous soulignons) ; « No supimos si hablaba otro idioma (¿pero cuál?) o si sencillamente no podía articular por la borrachera » (p. 44).

15. En ce sens, « El carrito » dépeint des sphères sociales qui, bien que proches, ne communiquent pas, sont, purement et simplement, inaptés à *s'entendre* ; leurs langages demeurent hermétiques aux autres, et, dans cette perspective, rien d'anodin à ce que la seule trace que l'une laisse sur l'autre soit une « mierda floja casi diarreica ».
16. On lira avantageusement cette différenciation sociale dépeinte en termes d'intelligibilité et d'adéquation/ inadéquation de la réplique comme une récupération-relecture puis continuation-réécriture du bipoint bruit/silence de « Casa tomada ».

17. Rappelons que dans la nouvelle de Cortázar, la perturbation intervient d’abord par le biais d’un pronom cataphorique destiné à renforcer l’étrangeté du récit : « *Lo recordaré siempre con claridad [...]* » (p. 13) (c’est nous qui soulignons). L’indéfinition de la menace suscite un deuxième commentaire du narrateur ; commentaire dont la particularité consiste à n’apporter aucun supplément d’information, rien de tangible : « *escuché algo en el comedor o la biblioteca* » (p. 13) (c’est nous qui soulignons). Ces sons, aussi vagues soient-ils, font pourtant l’objet d’une explication immédiate, suivie d’une réaction catégorique : la fermeture définitive, et auto-sacrificielle, de la porte divisant désormais hermétiquement la maison en deux parties. Ce geste quasi instinctif frappe en effet le lecteur par la disproportion entre, d’un côté, l’imprécision/ l’innocuité apparente du signe et, de l’autre côté, la simultanéité et radicalité de l’interprétation qu’il génère. Les bruits vagues perçus par le personnage constituent l’élément fantastique principal de la nouvelle, et c’est justement de leur indéfinition que vient sa force.
18. La présence du même pronom cataphorique chez Enriquez (« *Mamá lo vio primero* » [p. 42]) (c’est nous qui soulignons) relie les deux textes de façon beaucoup moins ténue, aléatoire ou anecdotique qu’il n’y paraît, précisément du fait qu’il sert et même suffit, dans les deux cas, à/ pour marquer la perturbation. Un point de jonction qui permet de voir, d’imaginer, peut-être de fantasmer la présence d’une zone d’*indécrit* et d’*indit* dans le texte de Cortázar.
19. S’agissant de « El carrito », le *lo* ne reste plus dans une nébuleuse « fantastique », en quelque sorte pour « jouer » et/ ou pour interroger notre rapport au réel, mais se trouve tout de suite relié, on ne peut plus sérieusement, à un référent bien concret : l’autre, indésirable sur le plan social, promptement identifié comme la source de la nuisance et, on l’a dit, suscitant une réaction aussi épidermique que radicale par l’intermédiaire de Juancho. Quant à l’identification de cet autre dans l’échelle sociale, l’absence du terme *cartonero* pose indéniablement question. J. Ramella l’explique en parlant d’une mise en scène du processus d’émergence de cette catégorie sociale, encore floue, méconnue de la classe moyenne dans les années 1990 (p. 128). Le *cartonero* ne reste pas dans une nébuleuse fantastique, mais dans une indéfinition sociologique, qui intervient sûrement dans la peur d’une classe moyenne pour laquelle il y a là les premières confrontations avec cet « autre » paupérisé. On pourrait également y voir une volonté d’aborder la question sociale sous l’angle de l’humanité et de la

solidarité envers autrui. Ainsi que mentionné, l'intrus serait de la sorte d'abord perçu comme un homme, un semblable (« el hombre », « pobre hombre » [p. 42]), avant de basculer vers la figure du prochain dangereux et abject, à travers les apostrophes proférées par Juancho : « Negro de mierda », « Villero » (p. 42-43) – l'étiquette socio-géographique servant ici d'insulte.

20. Sous cet angle, la disproportion radicale mentionnée entre signe et réaction du personnage de Cortázar révélerait, depuis la regramatisation opérée par le texte d'Enriquez sur son hypotexte, la mentalité obsidionale d'une classe sociale décadente, inapte à comprendre l'évolution du monde qui l'environne, perçu exclusivement sur le mode de la menace invasive. Hypothèse interprétative d'ailleurs déjà relevée par la critique, par exemple Andrés Avellaneda, pour qui la nouvelle renverrait aux discours circulant dans certains secteurs de la population au cours des années 1940, à la suite de l'arrivée de migrants. Pour étayer son argument, Avellaneda s'appuie sur la presse de l'époque, notamment un article où était défendue la théorie selon laquelle le *guaraní* et le *quichua* s'entendaient désormais plus que le castillan dans les rues de la capitale argentine, alimentant une peur sociale bien présente (Avellaneda, 2004 [1983] ; p. 46), en l'occurrence mise en scène par la nouvelle sur le mode de l'allusion. Le couple formé par la sœur et le frère ne pourrait, dès lors, qu'avoir une appréhension biaisée du réel, pour ne pas dire paranoïaque. Avec ce prisme, le dialogue qui suit la « prise » de la maison par l'entité inconnue prend tout son sens (« —Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado la parte del fondo. / Dejó caer el tejido y me miró con sus graves ojos cansados./ —¿Estás seguro?/ Asentí./ —Entonces— dijo recogiendo las agujas- tendremos que vivir de este lado » [p. 14]), la sœur semblant connaître, de longue date de surcroît, l'identité de l'agent responsable de l'occupation, ce *ellos* évoqué par le narrateur ; avec la conclusion qu'elle en tire : la marche à suivre consiste désormais à « persister » dans la partie encore inoccupée et quasiment inhabitable de la demeure-sanctuaire. L'usage du fantastique dans « Casa tomada » se rattache, sous ce prisme, à un discours politique, lié à la perception distorsionnée d'une réalité sociale en pleine mutation.

21. À ce stade, la question se pose de savoir ce que chercherait Enriquez au moment d'induire, voire de forcer, une relecture sociale de « Casa tomada » dans une pratique intertextuelle presque cannibale, dans un processus visibilisant sciemment les mécanismes de l'ingurgitation et de la

régurgitation. Notre hypothèse, que nous allons étayer dans la suite de cette lecture croisée, pas à pas, est la suivante : il s'agirait d'adopter une position claire sur le plan du dévoilement de la réalité et de la dénonciation de ses perversions afin de signifier qu'en Argentine, la crédibilité et légitimité du « gótico del Río de la Plata » dans sa version actuelle, c'est-à-dire avec un objectif politique ferme et assumé, passe nécessairement par un travail de couture soigné avec une tradition, la tradition par excellence : un fil montré/ démontré comme déjà présent dans ce texte emblématique du fantastique qu'est « Casa tomada »... tout juste laissé flottant. Un fil stabilisé et prolongé dans une interprétation où l'étrange tient son explication ultime dans le social.

3. Depuis le point d'irradiation

22. Ces deux épisodes violents, l'un elliptique, l'autre minutieusement décrit, déterminent l'engendrement d'un point d'irradiation à partir duquel tout ne cesse plus de se dégrader et, en bout de parcours, sombre dans un immense et inéluctable chaos. Le *Trésor de la langue française* explique, à propos d'« irradier », qu'il s'agit d'un synonyme de « propager », mais (précision importante, en l'occurrence) pour parler « d'une réalité non visible ». Nous reviendrons sur la nécessaire distinction à établir entre gothique et fantastique, en particulier à travers l'usage qu'en font Enriquez et Cortázar ; rappelons néanmoins d'ores et déjà que pour Inés Ordiz, même si ces deux modes peuvent se combiner, le fantastique, lui, ne provient pas de la terreur suscitée par les événements, mais de leur irréductibilité à une cause rationnelle (2014 ; 197). Une frontière qu'illustrent, à leur façon, « Casa tomada » et « El carrito ».

23. Bien concret, le « carrito » du *villero* constitue ce fameux point d'irradiation dans la nouvelle éponyme, stationné devant la maison vide d'une voisine morte l'année précédant les faits. L'abandon même des lieux soulève en soi la conjecture : faut-il en déduire que le quartier est déjà, en somme d'entrée de jeu, condamné socialement/ damné moralement, absolument indésirable/ infréquentable aux yeux de potentiels acheteurs ? La maison abandonnée apparaît en outre comme le symbole d'un contexte de crise économique dans lequel la vente de biens immobiliers chute de 90 % en quelques mois (*Clarín*, 2002). Le quartier serait en somme aussi, très

concrètement, *déjà* enlisé dans cette crise que le récit mette en évidence par l’hyperbolisation et l’hyper-localisation. On pourra d’ailleurs remarquer au passage qu’en fin de compte, seul le *villero* y pénètre parmi les gens de l’extérieur.

24. Oublié les premiers jours, le contenu du chariot exhale rapidement une odeur inhabituelle et inquiétante, « probablemente comida pudriéndose, pero el asco impedía que alguien lo limpiara » (p. 45). De fait laissée dans l’indétermination puisque personne ne se décide à aller y regarder de plus près, toujours à cause de la peur de la salissure (concrète)/ souillure (symbolique), l’origine de l’odeur sera à interpréter ultérieurement, au prisme du dénouement, parmi la quantité de signes distillés plus ou moins subrepticement au fil du récit et qui exige une attentive rétrolecture – destinée, justement, non à infirmer les hypothèses déductives du lecteur, en particulier pour le rassurer *via* un rationalisme triomphant, mais, au contraire, pour confirmer ses plus grandes craintes et augmenter ainsi l’intensité du paramètre de l’horreur dans l’équation de la réception. À la fin, en effet, une viande « inhabituelle » (« Esa no es carne común » [p. 50]) répand son fumet dans le quartier livré à l’anarchie, et l’on se souvient, avec Ana Gallego Cuiñas, que le cannibalisme constitue l’un des thèmes de prédilection du gothique (2020 ; §2). L’éventualité banale et quotidienne de la « comida pudriéndose » [p. 45] est devenue l’hypothèse en apparence ahurissante et extraordinaire, au sens littéral du terme, des âmes pourries, s’affranchissant de l’interdit ultime. Or, cela semble d’autant plus terrible que, précisément, la conclusion n’a rien d’abrupte. Au contraire, elle paraît l’aboutissement logique et, même, naturel d’un processus. L’inaction face à la dégradation du caddie déjà évoquée suggère, en effet, comme lors de l’altercation, une coupable indifférence et dé-responsabilisation de la communauté. Tout semble indiquer que cette (fine) barrière-là franchie, la suite va nécessairement de soi, il ne peut pas en être autrement et qu’en somme, les événements vécus dans ce quartier-là n’ont, *in fine*, justement plus grand-chose d’ahurissant et d’extraordinaire, pour la bonne raison que l’indifférence et la dé-responsabilité au sein du collectif, quelle qu’en soit l’échelle, deviennent la norme dans un monde uniformisé sur un même modèle : l’égoïsme capitaliste petit-bourgeois. Dans cette perspective, l’inertie, voire l’anomie, qui caractérisent le voisinage se payeront au prix fort à travers, on y revient, un châtiment vengeur, dont les marginaux, Juancho et le *villero*, deviennent significativement l’instrument. Pas anodin, d’ailleurs, si les

exhalaisons fétides du *carrito* passent d’abord inaperçues. Cela s’explique du fait même que le quartier tout entier était *intoxiqué* dès l’origine : « En el barrio siempre había olores feos, del limo que se juntaba junto a los cordones de la vereda, verdoso, y del Riachuelo, cuando soplabo cierto viento, especialmente al atardecer » (p. 45). Ces mots révèlent que les protagonistes ont élu domicile dans ce qui fut probablement un marécage, où la teinte verdâtre des boues accumulées renvoie à la putréfaction, à la présence déjà marquée par le pourrissement parmi les vivants ; le cours d’eau, de cette eau vive généralement associée au dynamisme et à la régénération, porte désormais la mort et exhale à son tour des odeurs nocives. Sacrée métaphore d’une modernité ou pseudo-modernité construite sur des décombres et redevenant décombres... Ce qui rappelle, évidemment, « Bajo el agua negra ».

25. Les semaines qui suivent l’épisode du caddie incrusté sur le trottoir voient en effet les « tres manzanas » (p. 48) sombrer dans un chaos autrement encore plus inquiétant, une « acumulación de desgracias » (p. 46), et le récit tourne littéralement à la litanie des atrocités. Voilà comment on passe d’infortunes significativement perçues comme habituelles pour les habitants d’un quartier périphérique (« Cosas de suburbio » [p. 46] : le vol de la pâtisserie, le licenciement de deux frères, le vol d’une voiture, un accident de travail au cours duquel un maçon perd la vie, etc.) à un acharnement du sort inexplicable, y compris dans cette partie-là de la ville, et qui la plonge de façon cataclysmique dans l’isolement le plus absolu (même la police ne s’y aventure plus) : tandis que le téléphone est coupé dans la presque totalité de la zone, empêchant ou compliquant les communications avec l’extérieur, de manière inversement proportionnelle, les malheurs qui s’abattent sur les gens de ces quelques rues attirent une foison de caméras avides et prédatrices, productrice d’une indécente surexposition médiatique ; quand le spectacle offert jadis par la déchéance du *villero* à petite échelle devient le spectacle de la déchéance du quartier populaire devenu *villa* à grande échelle, tout aussi horrifique et « répugnant ». Tandis que les uns regardaient depuis/ derrière leur fenêtre, d’autres regardent à présent depuis leur écran de télévision, avec une distanciation et une aseptisation qui renforcent l’aptitude à l’indifférence, à la dé-responsabilité et au jugement. Le surnaturel apparent de la scène, générateur de la détérioration généralisée, disparaît devant une interrogation autrement plus sociale : les équipes de télévision cherchent, disent-elles, à déterminer « por qué los

vecinos de más lejos, los que vivían a cuatro cuadras, no eran solidarios » (p. 48). L'extrême proximité dans l'espace rend en effet énigmatique l'absence totale d'entraide, qui constitue peut-être le point nodal de la nouvelle. Enriquez s'emploie visiblement à démultiplier les détails supposément superflus dans le but d'exposer la véritable barbarie de l'hypermodernité – rien n'échappe à la dérision, y compris le mythe de la solidarité féminine (« Al principio, un grupo de mujeres se organizaron para repartir la comida que quedaba en los freezers; pero cuando se enteraron de que algunas mentían y se guardaban víveres, la buena voluntad se fue al carajo » [p.48]). De la même manière que les habitants des « tres cuadras » ont violemment délogé le vagabond et refusé de nettoyer son incontinence, ne serait-ce que toucher son caddie laissé à l'abandon après sa réquisition, les habitants de l'autre côté de l'avenue, préservés (pour l'heure) de la malédiction, peut-être tout simplement plus favorisés économiquement, se gardent bien de témoigner leur solidarité aux infortunés sur lesquels elle s'est abattue, et les tiennent à distance. Absence de solidarité et refus de l'entraide deviennent les maîtres-mots d'une société accablée par la crise économique et où la seule force de vie semble être la pulsion scopique : dans le quartier du-de la narrateur-riche, on va voir la télévision dans les magasins des quartiers voisins depuis que l'électricité a été coupée ; après avoir assumé le rôle d'acteurs de la scène observée par d'autres, ils deviennent paradoxalement des acteurs s'observant eux-mêmes jouer leur rôle de *villeros*. Dans ces conditions, l'argument de la malédiction surnaturelle n'apparaît plus que comme une explication « facile » et lénifiante parce que toute autre, liée à la réalité bien réelle, serait par trop affreuse à considérer et, surtout, imposerait d'agir... car là, à quoi bon tenter de s'opposer au surnaturel ? « El carrito » devient ainsi un apologue sur la peur du déclassement.

26. La seconde étape de dégradation dans « Casa tomada » suggère que le monde extérieur dans son entier constitue un point d'irradiation menaçant et face auquel la maison demeure le lieu de la seule défense possible, un bastion au sens littéral du terme. De nouveau, la lecture croisée des deux nouvelles permet d'explicitier certains éléments-clés.
27. Si dans « El carrito », un point d'irradiation peut germer au sein de l'espace familial, c'est du fait/ à cause d'espaces livrés à l'abandon (comprendre : non contrôlés et donc potentiellement *ensauvagés*), en l'occurrence des parcelles de territoires plus ou moins grandes délaissées par les membres de la maisonnée et/ ou le voisinage (les rues environnantes pour

les premiers ; la demeure abandonnée de doña Rita pour les seconds). Mécanique que l'on a également côté fratrie du texte de Cortázar ; en l'occurrence, la partie arrière de la demeure, où se situent symboliquement la salle à manger, la bibliothèque et trois chambres où les protagonistes ne vont à peu près jamais, « salvo para hacer la limpieza » (p. 13). Leur presque désertion et, surtout, le non-usage apparaissent comme la conséquence directe du célibat – ce que l'on déduit de l'allusion aux huit personnes que la maison pourrait potentiellement abriter, autant dire deux familles. Une anormalité/ un dérèglement générateurs d'une scission et d'une forme de déséquilibre au sein de l'espace familial et familier qui s'amplifient à partir de la première avancée de *ellos*, le duo se voyant contraint d'abandonner définitivement/ significativement les lieux de sociabilité et de partage (de même, donc, que la famille du-de la narrateur-narratrice dans « El carrito ») qu'il leur restait pour aller s'installer presque toute la journée dans la chambre d'Irene. Or, la nouvelle routine dans laquelle la sœur et le frère se coulent, théoriquement moins pénible (eu égard au nombre considérablement réduit de pièces à nettoyer), ne s'avère en fin de compte pas pour autant plus reposante, loin de là, dès lors qu'elle s'accompagne du besoin d'apprendre à « vivre sin pensar » (p. 15) et de la nécessité de faire du bruit pour oblitérer le danger manifesté par l'étrangeté sonore (« nos poníamos a hablar en voz alta o Irene cantaba canciones de cuna » [p.15]). Tout comme la famille du-de la narrateur-narratrice de « El carrito » devait s'enfermer de plus en plus étroitement dans l'entre-soi pour échapper aux perturbations de l'extérieur. L'irradiation produite par le bruit dérangeant, de l'autre côté des portes fermées et verrouillées, révèle en fin de compte une indifférence active et, par là, le rejet, du binôme sœur-frère à l'égard de l'étranger (ou des étrangers). Si le point d'irradiation de « El carrito » expose l'indifférence active puis le rejet de l'extérieur par la famille du-de la narrateur-narratrice, en bout de parcours l'indifférence, le rejet et, finalement, la dé-responsabilisation collective, où tous se retrouvent unanimement, le point d'irradiation dans la partie inoccupée de la maison de « Casa tomada » (une métaphore des propriétaires, installés dans un nouvel ordre, en fait un concentré du précédent, qui rend leur désœuvrement encore plus flagrant) agit, là aussi, en révélateur du choix de refuser coûte que coûte de prêter l'oreille et de penser à l'éventualité même de l'autre (hors de sa classe sociale) ; il n'est qu'un bruit parasite dont on préfère se tenir éloigné/ préservé, de même que dans « El carrito », il ne constituait qu'un spectacle

visuel parasite, à vite évacuer. La longue parenthèse décrivant cette étape de rétrécissement contraste volontairement avec l'attention surdimensionnée prêtée aux bruits familiers et avec les efforts déployés pour ignorer, en les couvrant, ces perturbations sonores issues du point d'irradiation. La *toma* oblige la sœur et le frère à sortir du silence initial, quand il suffisait de garder la maison propre pour échapper à l'*ensauvagement*, parce que d'autres entités se manifestent à présent *via* des sons incompréhensibles ou qu'on refuse de comprendre (de même que personne n'avait véritablement entendu et donc compris ce qu'avait dit le *borracho* en fuyant le quartier, poursuivi et sa parole étouffée par Juancho et ses hurlements) susceptibles d'avoir une voix, peut-être même un cri – à voir comme les prémices d'une potentielle lutte dans la demeure devenue arène sociale.

28. Ce qui nous mènerait à la conclusion qu'on assiste là à l'exposition de l'auto-annulation et l'auto-destruction d'une certaine classe sociale arrivée au bout d'un cycle synonyme d'un inévitable mouvement de vases communicants : le remplacement par d'autres, *ellos*. Le déclin de la lignée de la sœur et du frère ne signifierait en somme pas le vide, le néant, le silence, la vacance, la démolition de la maison comme ils le fantasmaient au début, mais une substitution, l'arrivée d'une autre classe sociale, qui, craignent-ils, les priverait de leurs biens matériels, accumulés et figés dans un déclin morbide :

el cajón de abajo de la cómoda de alcanfor lleno de pañoletas blancas, verdes, lila. Estaban con naftalina, apiladas como en una mercería; no tuve valor de preguntarle a Irene qué pensaba hacer con ellas. No necesitábamos ganarnos la vida, todos los meses llegaba la plata de los campos y el dinero aumentaba (p. 12).

Con frecuencia (pero esto solamente sucedió los primeros días) cerrábamos algún cajón de las cómodas y nos mirábamos con tristeza.

—No está aquí.

Y era una cosa más de todo lo que habíamos perdido al otro lado de la casa (p. 14).

29. Mais opposer des barrières contre entendre/ voir ne suffit bientôt plus du côté des protagonistes de Cortázar : la voix nocturne qui prend possession d'Irene dans ses rêves renvoie à l'invasion indélébile. De la sorte, celle qui était la clairvoyante, eu égard à son nom, devient la *mal-parlante*, nuitamment livrée à une occupation intempestive et glaçante : « esa voz de estatua o papagayo, voz que viene de los sueños y no de la garganta » (p. 15). Une détérioration présentée comme ankylose et perte de

sens causée par la répétition et qui a son pendant du côté du frère, avec les coups violents qu’il inflige, également et tout aussi significativement dans son sommeil, aux couvertures, dans son lit : « Irene decía que mis sueños consistían en grandes sacudones que a veces hacían caer el cobertor » (p. 15).

30. Or, dans « Casa tomada », le repliement et, en fin de compte, l’enfermement dans la chambre d’Irene, l’espace privé par excellence, impose/ permet au binôme une cohabitation de plus en plus étroite, certes, mais aussi, et surtout, de plus en plus dangereuse, avec la présence d’un évident sous-texte incestueux, conséquence ultime de l’endogamie, que rend on ne peut plus explicites la référence à ces sons bizarres et violents qu’émettent Irene et son frère dans leur sommeil, à quelques mètres l’un de l’autre : « Nuestros dormitorios tenían el living de por medio, pero de noche se escuchaba cualquier cosa en la casa. Nos oíamos respirar, toser, presentíamos el ademán que conduce a la llave del velador, los mutuos y frecuentes insomnios » (p. 15). L’inassimilable altérité (à l’extérieur) se trouve reportée sur la plus proche des semblables en refermant le cercle. Dans cette perspective, le *ellos* traduit la peur à l’égard du désir coupable qui s’impose à cause d’une trop grande promiscuité et détraque esprits et corps. À *cause de* ou grâce à... car après tout, la menace de *ellos* pourrait bien n’avoir finalement constitué qu’un prétexte pour en arriver là. Et alors *ellos*, ce serait – explication finalement la plus simple – eux-mêmes, elle et lui... en voie d’extinction dans le huis-clos de l’endogamie sociale.
31. Une lecture particulièrement intéressante de « Casa tomada » depuis le calque avec « El carrito », où, à la convergence du repliement « social » dans la maison et dans quelques rues, on a probablement engendré l’*ensauvagement* absolu : le cannibalisme, comme radicalisation de la dérive incestueuse chez Cortázar. Dans la théorie freudienne, inceste et cannibalisme sont vus comme le fondement des prohibitions primitives et, ainsi, la condition même de l’existence sociale pour les humains : les deux transgressions deviennent deux voies hautement symboliques d’une dérégulation sociale, qui, dans « El carrito », prend la forme d’une véritable régression de l’état de culture à une forme de barbarie.
32. Enriquez redouble-t-elle la démonstration à travers le savant jeu hypertextuel auquel elle se livre pour arriver à la basique, et pourtant oubliée / piétinée, conclusion que garder sa place dans la société a toujours

imposé, au fil de l'histoire, de savoir faire une place à l'autre, quel qu'il soit ?

4. Chaos final et menaces innommées

33. L'incertitude et l'effrayante étrangeté atteignent leur point d'orgue dans l'*excipit* d'« El carrito », puisque l'apparente immunité dont jouit la famille du-de la narrateur·trice paraît se dissiper, au cours d'une scène finale où l'anthropophagie est en effet à peu près évidente – le fait qu'on ne la nomme pas rend d'ailleurs la situation encore plus atroce, en référence à la puissance suggestive associée à l'*indécrit* et, surtout, en l'occurrence, à l'*indit*. On reste avec la lancinante question de savoir quel ordre s'impose définitivement dans les « tres cuadras », soumises à des vagues d'irradiation néfastes depuis la « transplantation » de l'organe malade du « carrito » : anomie ? Inversion radicale des valeurs et des hiérarchies ? Chaos ? Doute alimenté par l'indétermination qu'Enriquez laisse planer quant aux causes véritables des événements.
34. Une fois le processus de dégradation déclenché, le·la narrateur·trice s'attache tout d'abord à décrire le mensonge dans lequel la famille doit s'enliser pour espérer échapper à la vindicte, une série d'activités clandestines destinées à masquer la prospérité relative dans laquelle parents et enfants continuent de vivre. Ce premier paradoxe révèle bien l'inversion des valeurs engendrée par la (supposée) « macumba » (p. 49) du vagabond : il faut à présent paraître pauvre pour survivre, plus exactement pour ne pas devenir une victime des pillages et autres exactions menaçant désormais chaque habitant. À ce paradoxe viennent s'ajouter des images invraisemblables, comme celle de la mère obligée d'aller travailler pour assurer la subsistance de la famille « saltando por los techos » (p. 48). Un tel motif, irréaliste et peut-être déjà associé au surnaturel (qui d'autre qu'une sorcière pourrait ainsi sauter de toit en toit ?), cohabite avec des formulations qui alimentent l'hésitation du lecteur. L'écriture d'Enriquez se livre ainsi à de nombreuses énumérations et/ ou juxtapositions, qui répètent, au niveau syntaxique, le motif diégétique de l'indécidable, d'une menace omniprésente à l'origine incertaine. En voici un exemple : « nos comimos al perro, nos comimos las plantas, a Diego –mi hermano– le fiaron en un negocio de acá veinte cuadras. » (p. 48). Une première lecture donne symptomatiquement l'impres-

sion que « Diego » constitue le dernier terme de l'énumération de ce qu'il a bien fallu manger pour survivre ; la confusion ne s'estompe qu'ensuite, montrant que « Diego » était en réalité le sujet d'une seconde proposition indépendante, juxtaposée... et qui a pourtant une forte valeur d'anticipation. Dans le même paragraphe, le-la narrateur-trice justifie l'immunité dont bénéficie sa maison/ famille en ces termes : « No nos saquearon ; el respeto a la doctora, a lo mejor, o muy buenas actuaciones de nuestra parte » (p. 49). Les deux explications avancées après le point-virgule sont en réalité extrêmement fragiles, comme le montrent l'usage de la conjonction de coordination, l'expression du doute contenue dans la locution « a lo mejor », et enfin l'absence d'éclaircissement sur la teneur des « buenas actuaciones ». Cette dernière expression peut renvoyer au rôle de médiatrice que la mère a joué lors de l'altercation entre le *villero* et Juancho, mais cela ne dépasse en effet jamais la catégorie des suppositions.

35. Ce qui apparaît comme une révélation dans le paragraphe suivant se voit également lesté par l'incertitude. C'est un Juancho alcoolisé et partiellement *ensauvagé*, comme en témoignent sa façon de parler (grossière et ironique – notamment quand il apostrophe les gens du quartier : « cagones de mierda » [p. 49]) et ses actes violents (la description du passage à tabac auquel il soumet le *villero* n'est certainement pas anodine), qui révèle la cause des catastrophes ayant frappé le quartier (« es el carrito, es culpa del viejo » [p. 49]) et son rôle d'« oracle » témoigne de nouveau de l'inversion des hiérarchies : le clochard démuné verbalise ce que personne n'osait dire à voix haute (« Todos habían pensado que era el carrito » [p. 49]). À quoi s'ajoute l'anaphore avec « Algo », qui suit cette prise de parole (« Algo de ahí adentro. Algo contagioso que había traído de la villa » [p. 49]), qui mêle les imaginaires du surnaturel (ce “algo” indéterminé qui revient et dont on ne peut expliquer le mode de fonctionnement) et de la stigmatisation hygiéniste de la pauvreté.

36. Du fait qu'il verbalise ce que les autres préfèrent taire, Juancho s'avère en réalité *doublement* révélateur : par son franc-parler, mais aussi par son existence même. On apprend en effet que le vagabond local (sur)-vivait grâce aux aumônes quémendées auprès des riverains, qui « siempre le daban, por miedo o compasión, vaya a saber » (p. 49). À nouveau, on se trouve face à une explication qui n'explique rien, puisque la générosité apparente des locaux ne constitue peut-être que le masque de leur lâcheté. En ce sens, Juancho révèle déjà en soi l'ambiguïté du comportement des

habitants et renforce leur caractérisation sociale et morale, marquée par l'absence de solidarité, le classisme et la médiocrité.

37. Les hiérarchies ébauchées depuis le début de la nouvelle se complexifient : au niveau le plus bas, le *villero*, puis, à peine au-dessus, Juancho, le clochard, mais toléré (ou craint) dans le quartier ; au niveau intermédiaire, ledit quartier, déclassé et depuis peu misérable ; au niveau supérieur, l'autre côté de l'avenue, et la famille du-de la narrateur·trice.
38. Lorsqu'il convoque ses proches pour leur faire part de la nécessité du départ, le père invalide l'interprétation de Juancho quant au « carrito » : le sort va se retourner contre eux, même si/ parce qu'on a brûlé le caddie. L'immunité dont la famille pouvait se targuer en raison du comportement supposément charitable de la mère au début de la nouvelle se retourne contre eux (et ce, peut-être justement parce que le point d'où le mal *surnaturel* irradiait le quartier n'existe plus, permettant l'émergence du point d'où le mal social, concret va irradier). La violence dont le *villero* a été la victime pourrait bien s'exercer contre les habitants de la maison fermée, semblant révéler l'intolérance ambiante envers toute différence de richesse, envers toute différence d'avec la norme communautaire – norme d'un confort petit-bourgeois au début devenue norme du chaos et de la misère. L'anaphore de complétives rapportant les paroles paternelles renforce le climat anxigène surajouté à la misère causée par la « macumba » (p. 49) : privés d'électricité et de télévision, les voisins n'ont désormais d'autre occupation qu'épier la vie des personnages principaux, ou du moins alimenter leur paranoïa. Les odeurs qui émanent de leur cuisine, les sorties de la mère quand elle se rend à son travail, tout alimente potentiellement la convoitise destructrice des riverains « malos, ya locos » (p. 50). Comme pris au piège dans un confort matériel soudain embarrassant, le-la narrateur·trice énonce un deuxième paradoxe : pour préserver l'aisance clandestine, il faudrait exhiber les stigmates de la misère (« para seguir disimulando, íbamos a tener que salir pronto » [p. 50]). Dans ce monde à l'envers, où les hiérarchies semblent avoir été mises cul-pas-dessus-tête, ce ne sont plus les parents qui peuvent tenir un discours de raison, mais l'enfant – le frère, Diego – dont le plan d'évasion paraît plus sensé, car pensé avec « sencillez » et « frialdad » (p. 50).
39. Scandé par la répétition d'un déictique destiné à traduire le resserrement dramatique du temps (« Esa misma noche » [p. 49], « Esa

noche [p. 50]), l'*excipit* se clôt sur l'image de la famille amputée de son membre paternel, humant l'odeur d'une viande inhabituelle en provenance de la terrasse d'en face. La répétition en dialogue du « Hasta ahora » (p. 50), procédé de dramatisation particulièrement efficace et doté de résonances cinématographiques, réitère l'idée formulée plus haut d'un revers de fortune, d'une inversion du sort : si, au début de la nouvelle, la mère a « sauvé » ses proches grâce à son geste médiateur et conciliant, cette fois-ci, la malédiction a changé de forme et de cible : les habitants du quartier, qui n'ont pas réagi en voyant un pauvre se faire violenter, et de ce fait ont été visés par la « macumba », pourraient bien devenir à leur tour une malédiction pour le-la narrateur.trice et violenter les « riches »/ privilégiés épargnés par l'infortune et la misère et qui ont commis l'erreur de vouloir rester auprès des nouveaux pauvres. La fin ouverte sur le plan diégétique, qui ne verbalise pas l'anthropophagie ni n'explique l'absence du père, se révèle en revanche fermée sur le plan discursif : qu'il s'agisse des riverains touchés par la « macumba » ou de la famille du-de la protagoniste, dans les deux cas, la peur du déclassement et le refus de toute entraide précipitent bien la catastrophe.

40. Dans la nouvelle de Cortázar, le déclassement prend la forme du délogement, qui, littéralement, se concrétise dans la scène finale ; la « prise » de la maison s'achève de la même manière qu'elle a commencé, comme l'énonce le narrateur dans une phrase aux échos métanarratifs : « Es casi repetir lo mismo salvo las consecuencias » (p. 16). Ce laconisme dans la narration de l'expulsion se trouve amplifié par l'effet de sourdine qui atténue l'expression des affects : le seul moment où le narrateur énonce un sentiment (« tuve lástima » [p. 16]) intervient à la toute fin du récit. L'étrangeté que provoque cette dé-sentimentalisation du récit provient aussi d'un ultime dialogue, vidé de son sens et redondant : alors que le lecteur sait déjà que le couple incestueux n'a rien pu emporter, le narrateur demande « ¿Tuviste tiempo de traer alguna cosa ? » (p. 16) à Irene ; la vacuité de ses paroles est renforcée par l'adverbe « inutilemente » (le lecteur connaît en effet déjà la réponse à cette question) autant que par la réponse de l'intéressée, tout aussi redondante : « No, nada » (p. 16). Outre ce vain échange, la perte de toutes les possessions se matérialise dans une image particulièrement inquiétante, possiblement empruntée à une toile surréaliste : les fils du tricot d'Irene, coincés dans la porte « cancel » refermée en urgence pour échapper aux envahisseurs. Le double-sens sexuel des « ovillos [que]

habían quedado del otro lado » (p. 16) contribue à suggérer la lâcheté des protagonistes face aux *ellos* qui s’emparent de leur demeure. L’absurdité du tout contribue à souligner l’incapacité de la sœur et du frère à s’adapter aux changements, à sortir de leur cadre routinier, y compris après leur expulsion. Les propos finaux du narrateur résonnent différemment placés en contre-point de ceux qui closent la nouvelle d’Enriquez. Il jette la clé pour que personne, pas même un « pobre diablo [al que] se le ocurriera robar » (p. 16), ne s’infilte dans la maison piégée. Cet ultime geste, énigmatique et pourtant ironique dans sa formulation, fait l’effet d’un symptôme de déni, mais devient aussi le signe de l’hypocrisie sociale la plus enracinée : ce qui apparaît comme un témoignage de prévenance envers l’hypothétique cambrioleur (« a esa hora, y con la casa tomada. » [p. 16]) montre en réalité l’attachement farouche aux possessions, pourtant déjà perdues. Si la mère dans el « El carrito » est loin du détachement associé à l’ironie cortazarienne, elle n’en finit pas moins par rejoindre le mépris de ces voisins face au cannibalisme, laissant entendre que la charité dont elle avait fait preuve n’était jamais qu’une forme d’auto-suffisance, une démonstration de supériorité morale fondée sur sa non-appartenance au quartier. En regagnant sa maison après son intercession en faveur du *villero*, elle avait d’ailleurs déclaré « Este barrio no da para más » [p. 45], avant de refermer les volets. Poussés dans leurs ultimes retranchements et limites par un enchaînement d’événements qu’ils ne parviennent ni à comprendre ni, surtout, à contenir, les personnages de « El carrito » paraissent calquer leur comportement sur celui des « marginaux » qu’ils désapprouvaient au départ, notamment parce qu’ils étaient jugés à l’origine des catastrophes survenues ; les calquant et, même, les poussant jusqu’à leur point extrême.

41. Finissons en remarquant que si dans « Casa tomada », le danger décrivait un mouvement de l’extérieur vers l’intérieur, identifié au vol d’ordre matériel, on pouvait en déduire qu’*in fine*, *ellos* s’apprêtaient, en toute logique, à s’emparer de l’argent et autres possessions contenus dans la maison après l’expulsion de la sœur et du frère... concrètement, mais aussi symboliquement détrônés de leur statut de privilégiés oisifs. La « casa tomada » fait ainsi figure de bastion « pris ». Et il s’avère intéressant de remarquer que le binôme ne semble guère craindre de se retrouver brutalement dans l’espace pourtant étrange et étranger de la rue, à l’évidence peu inquiet ou, peut-être, soucieux, d’y trouver une place. Dilution ou agglomération, cela n’importe guère : le renouvellement a été opéré, point. Dans « El carrito »,

le danger demeure localisé à l'extérieur pour la famille, sous la forme de pillages et de lynchages cannibales et elle ne pourra certainement pas y échapper (le père s'est manifestement déjà fait « prendre » et nul doute que le tour des autres viendra, parce qu'à un moment où à un autre, la mère et ses deux enfants devront quitter leur refuge et seront à leur tour pris dans la dévoration du *barrio tomado*) ; sans doute cela s'explique-t-il du fait qu'a tout simplement été perdue la possibilité d'avoir une place dans la société, de vivre avec les autres dans un espace public *ensauvagé*.

Conclusion

42. Les parallèles structurels, thématiques et scénographiques entre les deux nouvelles semblent donc favoriser une resignification enriquezienne et politique de la fantastique et pseudo-apolitique « Casa tomada » depuis une sorte de politique et poétique de résistance, sur la base de cette logique du point d'irradiation/ du bug. Si une lecture anti-péroniste de la nouvelle de Cortázar a bien été développée dans les années 1960⁵, nous n'oublions pas que, concrètement, elle a vu le jour dans une période où l'écrivain argentin n'exprimait guère de préoccupations politiques, *a fortiori* dans son œuvre. Rappelons que la critique subdivise généralement la production cortazarienne en trois moments : une première étape étroitement liée et conditionnée au/ par le genre fantastique et marquée par les spéculations sur la notion de réalité et sur l'aptitude de la littérature à la percevoir, comprendre et traduire eu égard aux limites du langage, y compris celui de la littérature ; une deuxième étape décrite comme plus métaphysique, notamment marquée par le roman *Rayuela*, où les personnages du « Club de la Serpiente » et les méandres du récit qui les saisit se font l'écho d'une réflexion sur la pensée occidentale en plein soupçon post-moderne ; enfin, une troisième étape supposément engagée sur le plan politique, entamée à la suite du « choc » provoqué par la Révolution castriste de 1959 et le voyage que l'auteur fit à Cuba en 1963. Il faudrait littéralement y voir une épiphanie politique, qui aurait même mené l'écrivain à reconsidérer sa production antérieure, plus exactement si ce n'est à la déconsidérer du moins à

5 Avellaneda (2014) situe le début de cette ligne interprétative dans l'analyse de Juan José Sebreli (1965), reprise et développée ultérieurement par Aníbal Ford (1966) et David Viñas (1971), p. 118-119.

la mettre à distance du fait de son « inutilité politique »⁶ alors qu’il l’écrivait. Là où l’auteur des *Las armas secretas* occulte un propos social ambigu sous les atours du fantastique (la source des bruits sourds demeure non identifiée et en ce sens, la lecture anti-péroniste du récit de l’invasion relève, selon nous, d’une interprétation presque anachronique, une hypothèse parmi d’autres, ainsi qu’en juge Jean Andreu [1968 ; 50-66]), à l’inverse, Enriquez exhibe, avec « El carrito », dans la plus grande crudité de surcroît, une critique sociale sans appel et invalide l’explication surnaturelle, évoquée un temps, mais rapidement écartée. Plus encore, l’explication qu’il s’agirait d’une « macumba », une sorte de sort jeté au quartier par le vagabond, relève peut-être avant tout d’une mise en scène métalittéraire tournant en dérision les ressorts du genre fantastique : là où Juancho, à l’image du lecteur naïf, ne voit qu’un phénomène surnaturel, on doit lire, au contraire, un enchaînement logique de catastrophes découlant d’une crise bien réelle. Crise économique, certes, mais aussi crise morale, politique et idéologique, où l’on passe le dimanche à *vagar* sur le trottoir, où l’on frappe ceux qui sont plus faibles que soi, où nulle solidarité ne rend supportable l’infortune et la pénurie.

43. Une interprétation semblable pourrait expliquer la malédiction à laquelle le frère de « Casa tomada » fait référence pour expliquer l’extinction de sa lignée : « A veces llegamos a creer que era ella [la casa] la que no nos dejó casarnos. Irene rechazó dos pretendientes sin mayor motivo, a mí se me murió María Esther antes que llegáramos a comprometernos » (p. 11). Des sornettes destinées à masquer l’agonie comme conséquence du rejet des changements sociaux, de la volonté, exaspérée jusqu’à l’inceste, de rester entre soi.

44. L’opération d’Enriquez consiste alors, à travers un savant travail hypertextuel, à reprendre, ou, selon l’interprétation, à imaginer et coudre le fil du politique présent ou juste plausible (Borges ne nous a-t-il pas appris que le lecteur a tous les droits ?) dans le fantastique cortazarrien tout en augmentant et privilégiant la terreur – sociale –, au détriment de l’inexplicable comme noyau producteur de sens.

6 « La revolución cubana [...] me mostró entonces y de una manera muy cruel y que me dolió mucho, el gran vacío político que había en mí, mi inutilidad política. Desde ese día traté de documentarme, traté de entender, de leer: el proceso se fue haciendo paulatinamente y a veces de una manera casi inconsciente. Los temas en donde había implicaciones de tipo político o ideológico más que político, se fueron metiendo en mi literatura » (Prego & Cortázar, 1997).

45. OÙ le fantastique perd soudain son oisiveté et sa propension aussi bien aux élucubrations intellectuelles sur une réalité qui, concrètement, se déploie ici et maintenant (et a donc besoin de la littérature ici et maintenant), qu’aux fioritures techniques et stylistiques, par le biais de/ grâce à/ à cause d’une logique hypo- et hypertextuelle radicale où le texte B, « El carrito », cannibalise littéralement le texte A, « Casa tomada », et le régurgite en texte C, c’est-à-dire un texte définitivement indissociable du sens que lui a « greffé » le texte B. Une intéressante et originale manière d’exprimer une filiation à travers un phénomène extrême de *texto tomado* ; intéressante, originale et extrême si on envisage effectivement le *carrito* et les déjections du *villero* comme facteur de chaos social, certes, mais aussi intertextuel. Dans un article de *Radar*, Enriquez évoque sa première lecture de « Casa tomada » :

Leí “Casa Tomada” sin mediación alguna: con el tiempo, supe que la invasión podía interpretarse como el peronismo y tantas otras lecturas, pero entonces fue sólo un cuento de terror, mi género favorito, el menos visitado por la literatura argentina (2004).

46. Ainsi, nous pouvons envisager le travail hypertextuel de « El carrito » comme une médiation proprement littéraire, qui passe aussi par ce « género favorito » qu’est le « cuento de terror » – capable de « véhiculer », lui aussi, une interprétation du texte cortazarien.

Bibliographie

“Cayó hasta el 75% el precio en dólares de las propiedades”, *Clarín* [En ligne], 14/06/2002. URL : <https://tinyurl.com/2j8469az>

AVELLANEDA Andrés, *El habla de la ideología*, Buenos Aires, EUDEBA, 2014.

ANDREU Jean, « Pour une lecture de “Casa tomada” de Julio Cortazar », *Cahier du monde hispanique et luso-brésilien*, 10, 1968, p. 49-66.

BUSTAMANTE ESCALONA Fernanda, « Cuerpos que aparecen, “cuerpos-escrache”: de la posmemoria al trauma y el horror en relatos de Mariana Enriquez », *Taller de letras*, n° 64, Pontificia Universidad Católica de Chile, Universidad de Letras, 06/2019, p. 31-45.

CANNAVACCIUOLO Margherita, « Bajo la piel de la enfermedad: dos cuentos de Mariana Enríquez », *Orillas*, 8, 2019, p. 43-57.

CORTÁZAR Julio, *Bestiario. Deshoras*, Buenos Aires, Alfaguara, 2004.

PREGO Omar / CORTÁZAR Julio, *La fascinación de las palabras – Conversaciones con Julio Cortázar*, Muchnik Editores, Barcelona, 1985.

DIEZ Hernán, « Mariana Enriquez: una escritura de los márgenes », *Boletín GEC*, 28, 2021, p. 117-131.

ENRIQUEZ Mariana, « De terror » / « La vuelta a Cortázar », *Radar*, *Página 12*, [En ligne] 8/02/2004. URL : <https://tinyurl.com/y53zfsvh>

_____, *Los peligros de fumar en la cama*, Argentina, Anagrama, 2016.

_____, « ‘El terror siempre es político’. Entrevista con Matías Néspolo », *El Mundo*, 08/02/2017.

GALLEGO CUIÑAS Ana, « El feminismo gótico de Mariana Enriquez », *Latinamerican Literature Today* [En ligne], n° 14, 15/05/2020. URL: <https://tinyurl.com/29em95fr>

GAMERRO Carlos, « El terror argentino », *Amerika* [En ligne], 26 | 2023, mis en ligne le 08 juin 2023. URL : <https://tinyurl.com/yc5fpc3a>

ORDIZ ALONSO COLLADA Inés, « Estrategias ficcionales de lo insólito: la literatura gótica frente a la literatura fantástica », *Badebec*, vol. 3, n° 5, marzo 2014, p. 138-168.

RAMELLA Juana, « El reencantamiento terrorífico del cuento argentino: Mariana Enriquez », *Boletín GEC*, 23, 2019, p. 122-138.