

## « El aljibe » (*Los peligros de fumar en la cama*) et le pacte éthique de la littérature

**JULIA DE ÍPOLA**

*julia.deipola@parisnanterre.fr*

**CAROLINE LEPAGE**

*c.lepage@parisnanterre.fr*

**CECILIA REYNA**

*creyna@parisnanterre.fr*

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE – CRIIA

1. Dans l'essai *Los prisioneros de la torre* (2011), Elsa Drucaroff associe la pulsion filicide à l'une de ces « manchas temáticas<sup>1</sup> » selon elle caractéristiques de l'écriture des auteur·e·s des générations de la post-dictature – celles qui estiment avoir été sacrifiées par la génération de leurs parents militants –, dont fait partie Enriquez (née en 1973). La section consacrée aux mères infanticides (autant d'images d'une vie « desvalorizada y enmudecida » au sein d'une société « que oprime a las mujeres y envidia su poder creador », affichant un « odio por sí misma » [Drucaroff, 2011 ; 352]), dont les victimes sont aussi des jeunes filles, voire des enfants, porte sur le roman *La asesina de Lady Di* (2001), d'Alejandro López ; sur la nouvelle « Bosnia sobre la almohada », du recueil *Historias De Mujeres Oscuras* (2007), d'Alejandra Laurencich ; ainsi que sur deux nouvelles de Mariana Enriquez, « El aljibe » et « Ni cumpleaños ni bautismos », du volume *Los peligros de fumar en la cama* (2009).

2. Drucaroff voit en effet dans « El aljibe », la quatrième nouvelle de l'anthologie, un exemple paradigmatique de récit où, en l'occurrence, le filicide « está condensado en una imagen: dos adultas madre-hija eligen librarse de su propio terror proyectándolo en su hija-nieta » (Drucaroff, 2011 ; 355). Histoire de terreur et de malédiction monstrueuses, donc, parce qu'héritées de la sphère intra-familiale. Les formes de la « damnation » subies par les

1 L'expression est reprise de David Viñas, et désigne, selon Nicolás Rosa, lecteur de Viñas cité par Drucaroff, « [...] un espacio temático que significa —que irradia— por impregnación y contagio: un espacio de significados que actúan por contigüidad. Es posible formularla como un verdadero campo semántico unívoco: para no correr el riesgo de “solidificarla” » (Drucaroff, 2011 ; 291).

générations de la post-dictature – notamment à travers le tabou de la confrontation, présent sous la forme de l’immobilisme et du silence – se trouveraient ainsi chiffrées dans la nouvelle d’Enriquez, depuis la position de la protagoniste, Josefina, et ce dès l’*incipit* du récit. Elle y est montrée symboliquement « atrapada » (immobilisée) dans le siège arrière de la voiture qui la conduit vers son malheur et entourée des membres de sa famille au sein de laquelle, significativement, « ninguno hablaba mucho » (Enriquez, 2009 ; 55), et au sein de laquelle, par ricochet/ par contamination, on la cantonne effectivement elle aussi au silence. Voilà comment, dans le récit du voyage puis de l’arrivée chez « La Señora », serait volontairement déjà présente, toujours selon Drucaroff, la fameuse « grieta » (Drucaroff, 2011 ; 356), la déchirure dans le cocon familial à travers laquelle la terreur peut s’infiltrer, subrepticement / illisiblement d’abord, massivement / incompréhensiblement ensuite, quand le mal est fait. Or, la démonstration acquiert d’autant plus de poids et de portée que, pour l’heure, elle semble n’avoir d’autre vocation que marquer l’écart entre l’apparente et curieuse pulsion surprotectrice des femmes, mère et grand-mère, et les véhémentes protestations de la narration, quelle qu’elle soit (nous y reviendrons), quant à, justement, ce qui apparaît comme une interprétation disproportionnée du réel environnant. L’idée consistant à poser, d’entrée de jeu, et, surtout, sans équivoque, « lo absurdo del temor de las mujeres » (Drucaroff, 2011 ; 356). Sans doute cela explique-t-il d’ailleurs aussi (c’est-à-dire outre l’explication de leur coupable mutisme) que la narration ne se fasse ostensiblement pas depuis le point de vue d’aucune d’elles, alors même que pourtant, d’une part, il ne fait pas de doute qu’elles détiennent le savoir (tellement nécessaire pour comprendre les événements qui se déroulent et, plus encore, ceux qui s’annoncent) ; d’autre part, alors qu’en tant que mère et grand-mère, prises séparément et, *a fortiori*, dans le duo qu’elles composent, elles représentent des autorités morales et devraient, à ce titre, offrir des modèles dans la chaîne de la transmission, de l’information et des apprentissages, entre femmes d’un même clan. Symboliquement / symptomatiquement, le récit ne se déploie pas, donc, depuis elles, également pour signaler qu’en fin de compte, il vaut encore mieux un récit totalement/ innocemment lacunaire et ignorant qu’un récit exhaustif, mais absolument hystérique et incalculable. Autant de raisons, quoi qu’il en soit, pour expliquer que ces réactions disproportionnées et difficilement compréhensibles de la mère et de la grand-mère fassent rétrospectivement l’objet d’une

nécessaire ré-interprétation et resignification, au moment (alors que Josefina est une jeune femme) du dévoilement de l'atroce machinerie dont un enfant d'à peine quelques années devient la victime.

3. Pour Drucaroff :

lo que Josefina descubre en su retorno adulto a la casa donde le arruinaron la vida resignifica las dos frases [« si nadie iba a empujarla » (Enriquez, 2009 ; 57) et « si nunca había pensado en tirarse » (Enriquez, 2009 ; 57)]: el miedo que entonces leyó como sobreprotección, revisitado con lucidez nueva, se revelará deseo: deseo de empujarla, deseo de que se arroje sola al agua negra donde a lo mejor hay otros cuerpos sumergidos (Drucaroff, 2011 ; 357).

4. Le point central de l'interprétation de « El aljibe » par la critique argentine tient en effet à ce que, pour elle, le récit se construit « desde el punto de vista de Josefina » (Drucaroff, 2011 ; 354), c'est-à-dire à travers le procédé de la focalisation interne, et que, de ce fait, il faudrait mettre l'ouverture du récit sur le compte d'une Josefina adulte (« desde la cual se enuncia el cuento » [Drucaroff, 2011 ; 356])<sup>2</sup>, qui, se souvenant de cette puissante, mais intraduisible scène « originelle », se dédoublerait ou, même, se dissocierait d'elle-même pour adopter, au moins momentanément, le point de vue de l'enfant (« la niña del enunciado » [Drucaroff, 2011 ; 356]), auquel elle superposerait le sien, désormais éclairé (en référence à cette supposée « lucidez nueva » dont parle Drucaroff), dans le passage vers l'âge adulte.

5. Si la logique de réinterprétation et de la resignification que distingue, décrit et analyse Drucaroff semble incontestable, et par ailleurs extrêmement porteuse pour comprendre le lien entre texte et contextes historiques, le fait de considérer qu'elle est provoquée/ mise en marche par l'effet de la focalisation interne de l'instance narratrice nous semble moins convaincant et c'est ce point que nous soumettons ici au débat critique.

6. *L'incipit* s'ouvre il est vrai avec l'évocation, à travers les dires d'un narrateur à l'évidence hétérodiégétique, des souvenirs que Josefina conserve de ce voyage d'enfance – comme le montre la formule « Josefina recordaba... », sciemment répétée à pas moins de cinq reprises dans l'économie des seules premières lignes (« Recordaba que ninguno hablaba

2 Cette formulation en termes d'énonciation paraît suggérer que Drucaroff pense au discours indirect libre, où « le narrateur assume le discours du personnage, ou si l'on préfère le personnage parle par la voix du narrateur, et les deux instances sont alors *confondues* » (Genette, 1972 ; 194).

mucho;” [55] ; « Josefina recordaba que su madre lloraba... » [56] ; « Apenas recordaba cuántos días habían pasado en casa de los tíos » [56] ; « Pero se acordaba perfectamente de la visita... » [56] ; « La Señora hablaba, o rezaba, pero Josefina no podía recordar nada extraño... » [57] ; « Josefina se acordaba que, antes de salir, había tratado de volver a mirar... » [58]), comme pour bien marteler le balisage du périmètre et parfaitement mettre en évidence les paramètres énonciatifs de cette déterminante scénographie initiale.

7. Et sur ce volet, nous partageons l’avis de Drucaroff lorsqu’elle estime que la focalisation globale de ce passage ne s’opère pas/ ne peut justement pas, par la force des choses, s’opérer sur la Josefina petite fille. La question semble d’ailleurs tranchée dès le départ, quand on nous précise, dans le premier paragraphe, que « no podía adivinar » (Enriquez, 2009 ; 55) le « gran motivo del viaje » (Enriquez, 2009 ; 55), parce qu’il faut qu’on sache bien clairement que Josefina, l’enfant, ne saurait assumer une charge qui la dépasse et pour laquelle elle n’a (encore) pas les compétences et semble-t-il jamais reçu les apprentissages, etc. L’objectif ici consiste surtout, en amplifiant au maximum ce que Vincent Jouve désigne comme *l’effet-personnage* (Jouve, 1992), à préparer l’impact, également à dessein affectif, de la tragique injustice subie par celle, une pauvre enfant montrée et démontrée comme absolument « innocente » et absolument « insouciant », qu’on aura ainsi tout loisir de déployer ensuite dans son rôle de modélisque victime expiatoire.
8. Impossible également que la Josefina à l’origine de ce « recordaba » corresponde à celle dont la sœur propose d’exhumer les souvenirs, celle qui, après cela, se met soudain à « pensar en Corrientes y en la Señora » (Enriquez, 2009 ; 65) et qui croit savoir le « gran motivo » alors qu’elle ne le connaît en réalité que fort partiellement. On en veut pour preuve la façon dont les « souvenirs » de Josefina sont évoqués à ce moment précis. Il ne s’agit guère, il est vrai, que d’un enchaînement confus d’images éparses, parfois à peine de vagues flashes ; un vide symptomatiquement jalonné par une multiplication de questions et tout aussi symptomatiquement comblé par de bien maladroites hypothèses :

¿Qué había pasado en Corrientes? ¿La Señora se había olvidado de “curarla” a ella? [...] Pero entonces, si poco después había empezado a padecer lo mismo que las otras, ¿por qué no la habían llevado con La Señora? ¿Porque no la querían? ¿Y si Mariela se equivocaba? (66).

9. Incontestablement, par conséquent, les informations offertes par la scène du début ne sont pas non plus assimilables aux pensées de Josefina à ce stade-là de l'intrigue.
10. Impossible encore que la Josefina en plein processus de ressouvenir dans cet *incipit* coïncide avec celle qui, accompagnée de sa sœur, décide finalement de monter dans un autocar pour retourner à Corrientes, chez « La Señora », à la recherche de réponses à des questions dont elle entrevoit déjà à peine les contours. Eu égard à l'état dans lequel elle préfère faire le trajet (« —Ya lo pensé, tomo muchas pastillas y duermo todo el camino. Si me pongo mal... me das más. No hacen nada. Como mucho, dormiré un montón » [Enriquez, 2009 ; 67]) et eu égard à l'état dans lequel on nous la décrit ensuite, à chaque étape (cela n'est certainement pas anodin), elle ne risque en effet pas d'être en mesure de penser, d'analyser, *a fortiori* de raconter quoi que ce soit, à la gare routière puis dans le bus :

Josefina subió casi dormida al micro; lo esperó al lado de su hermana en un banco, roncando con la cabeza apoyada sobre el bolso. Mariela se había asustado cuando la vio tomar cinco pastillas con un trago de Seven-Up, pero no le dijo nada. Y funcionó, porque Josefina despertó recién en la terminal de Corrientes (Enriquez, 2009 ; 67).

11. et ensuite, une fois arrivées sur place, dans le taxi qui conduit les jeunes femmes chez « La Señora » :

Su hermana la abrazó durante todo el viaje en taxi hasta la casa de los tíos, y Josefina intentó no partirse los dientes de tanto rechinarlos. Se fue directo a la pieza de la tía Clarita, que las esperaba, y no aceptó comida ni bebida ni visitas de parientes; apenas podía abrir la boca para tragar las pastillas, le dolían las mandíbulas (Enriquez, 2009 ; 67).

12. Toutefois, à notre avis, à la fois le contenu et le ton de l'évocation du voyage dans les premières pages de la nouvelle ne correspondent pas / ne peuvent justement pas correspondre pour autant à ce que l'on attendrait de la Josefina post-*excipit*, c'est-à-dire une Josefina adulte qui, grâce aux révélations de « La Señora » connaît désormais le fameux « gran motivo » des femmes de sa famille et procéderait enfin à une rétro-compréhension/ rétro-évaluation/ rétro-narration des faits. La rationalité qui charpente ce récit (visible en particulier dans les descriptions, longues et détaillées [par exemple celle du « patio delantero hermoso, recargado de plantas » (Enriquez, 2009 ; 56) de la Señora]), structuré suivant une stricte discipline chronologique, posé et précis (avec l'évocation de l'odeur de clémentines

indéniablement fort utile pour porter l'effet de véridicité) ne peut en effet être :

- celle de la Josefina à l'esprit gravement malade depuis des années, suivie par « sus tantos psicólogos » [Enriquez, 2009 ; 59] et (auto)-soumise à une longue liste de lourds traitements médicamenteux ;
- celle d'une Josefina en proie à des émotions extrêmement violentes vis-à-vis de sa famille :

Pero el tiempo fueron años, y Josefina odiaba a su padre porque un día se había ido dejándola sola con esas mujeres que ahora, después de años de encierro, planeaban vacaciones y salidas de fin de semana mientras ella se mareaba cuando llegaba a la puerta; odiaba haber tenido que dejar la escuela y que su madre la acompañara a rendir los exámenes cada fin de año; odiaba que los únicos chicos que visitaban su casa fueran amigos de Mariela; odiaba que hablaran de “lo de Jose” en voz baja, y sobre todo odiaba pasarse días en su cuarto leyendo cuentos que de noche se transformaban en pesadillas (Enriquez, 2009 ; 60).

- ou celle d'une Josefina tellement perturbée qu'on la laisse, au seuil de la nouvelle, face à l'impossibilité d'échapper à son destin, y compris *via* le suicide :

Josefina se levantó con el resto de aire que le quedaba en los pulmones, con la nueva fuerza que le endurecía las piernas. No iba a durar mucho, estaba segura, pero por favor que fuera suficiente, suficiente para correr hasta el aljibe y arrojarle al agua de lluvia y ojalá que no tuviera fondo, ahogarse ahí con la foto y la traición. La Señora y Mariela no la siguieron, y Josefina corrió todo lo que pudo pero cuando alcanzó los bordes del aljibe las manos húmedas resbalaron, las rodillas se agarrotaron y no pudo, no pudo trepar, y apenas alcanzó a ver el reflejo de su cara en el agua antes de caer sentada entre los pastos crecidos, llorando, ahogada, porque tenía mucho mucho miedo de saltar (Enriquez, 2009 ; 71).

13. Or, Drucaroff, elle, n'hésite justement pas à décrire « la narradora focalizada en la niña » (Drucaroff, 2011 ; 356) – une (con)fusion entre l'instance de la narration et la focalisation sur Josefina adulte symptomatique, selon nous, du caractère hautement ambigu, et donc problématique, de cette focalisation, en soi...
14. Car, en fin de compte, qui raconte tout cela si la focalisation retenue ne peut correspondre à aucune des Josefinas envisagées, quelles que soient les strates temporelles des événements rassemblés dans le récit ?

15. Qui, tout bonnement, a réellement la capacité et la latitude de raconter tout cela ?
16. À ce point du raisonnement, le plus simple et le plus logique consiste certainement à envisager qu’il ne s’agit purement et simplement pas d’une focalisation interne.
17. Que reste-t-il dans ce cas-là ?
18. Là encore le plus simple et le plus logique : une focalisation zéro, avec prise en charge du récit par un narrateur omniscient – en l’occurrence, une forme de focalisation zéro ; une forme de narrateur omniscient.
19. La présence de zones d’ambiguïté dans le point de vue, repérables dès les premiers paragraphes de « El aljibe », appuient, à notre avis, clairement cette hypothèse.
20. On peut mentionner au moins trois exemples :
  - le récit paraît curieusement découler de la perspective conjointe des deux sœurs, Josefina et de Mariela, lorsque leur mère les épie et que « *podían verla vigilándolas por la ventana, escondida detrás de las cortinas* » (Enriquez, 2009 ; 56) ;
  - il est fort peu probable que Josefina ait assisté aux séances chez le psychologue au cours desquelles sa mère « *contaba que ella y su madre eran “ansiosas” y “fóbicas”* » (Enriquez, 2009 ; 60) et ait donc la capacité de les évoquer, de surcroît de façon aussi précise ;
  - même si cela a certainement pour objectif d’attirer l’attention du narrataire-lecteur, une fois de plus, sur l’importance du déficit d’informations comme motif structurant du récit et du discours qu’il génère, concrètement, on ignore à quoi correspond / la fonction qu’exerce le recours à l’italique, par exemple lorsque la narration tient à souligner que « *Josefina sabía* » que le diable jouait sur le vieux piano de sa mère (Enriquez, 2009 ; 59).
21. Sous cet angle, le champ et le dosage du transfert de l’information dans le récit ne correspondraient effectivement plus à ceux d’un personnage – en l’occurrence, donc, Josefina (toutes les variations de Josefina) –, mais opéreraient à une autre échelle et obéiraient à d’autres critères, certainement aussi à d’autres impératifs et objectifs.

22. Lesquels ?

23. De prime abord, la question de fond porte donc sur les modalités et l'intentionnalité derrière la restitution d'un savoir que, par la force des choses, nous répète-t-on, la protagoniste, victime du *daño* familial, n'est en mesure ni de détenir ni, surtout, d'énoncer avec clarté, même si elle se les « recordaba », voire justement parce que perdu dans un souvenir martelé comme confus, opaque et paralysant. Où il faudrait en arriver à la déduction que le recours aux options focalisation zéro et narrateur omniscient, en tant qu'outils (volontairement affichés dans le texte comme des outils à travers l'attention particulière qu'ils suscitent), seraient, subséquemment, activés par la force des choses, parce qu'il fallait bien tout voir et tout arracher aux mémoires pour combler des trous aussi béants – les silences – et dissiper les mirages de réalité – les mensonges – ; silences et mensonges généralisés et étirés pendant des années dans d'impensables proportions.

24. Dans de telles conditions, le point de vue et l'instance narratrice feraient office de prothèse mémorielle et, d'une certaine façon, maïeuticienne.

25. Or, l'ordre même du récit semble indiquer que quelque chose en plus se joue dans le fonctionnement de la narration telle qu'elle se pose et se déploie dans « El aljibe ». Nous l'avons dit, tout commence avec la scène du voyage à Corrientes, plus tard évoquée par Mariela (« ¿Te acordás cuando viajamos a Corrientes? Vos tendrías seis años, yo ocho... » [Enriquez, 2009 ; 64]) et dont Josefina tente, en vain, de se souvenir, jusqu'à ce que « La Señora » la lui décrive par le menu<sup>3</sup> (pas moins de deux pages), lors

3 « —Nena, no hay nada que hacerle. Cuando te trajeron acá, ya estaba listo. Le tuve que tirar al aljibe. Yo sabía que los santitos no me lo iban a perdonar, que Añá te iba a traer de vuelta.

[...]

—Me dieron una pena, una pena. Las tres con malos pensamientos, con carne de gallina, con un daño de muchos años. Yo me sobresaltaba de mirarlas nomás, eructaba, no les podía sacar de adentro los males.

—¿Qué males?

—Males viejos, nena, males que no se pueden decir —La Señora se santiguó. —Ni el Cristo de las Dos Luces podía con eso, no. Era viejo. Muy atacadas estaban. Pero vos nena no estabas. No estabas atacada. No sé por qué.

—¿Atacada de qué?

—¡Males! No se pueden decir —La Señora se llevó un dedo a los labios, pidiendo silencio, y cerró los ojos. —Yo no podía sacarles lo podrido y meterlo adentro mío porque no tengo esa fuerza, y no la tiene nadie. No podía fluidar, no podía limpiar. Podía nomás pasarlos, y los pasé. Te los pasé a vos, nena, cuando dormías acá. El Santito decía que no te iba a

des grandioses révélations finales – en une sorte d’atroce parodie, sciemment hyper caricaturale, du dénouement classique dans le roman d’énigme à la Agatha Christie.

26. Les bienveillants, tout-puissants et infaillibles Hercule Poirot et Jane Marple ont cédé la place à l’inquiétante et désormais impuissante sorcière de Corrientes :

–Yo no podía sacarles lo podrido y meterlo adentro mío porque no tengo esa fuerza, y no la tiene nadie. No podía fluidar, no podía limpiar. Podía nomás pasarlos, y los pasé (Enriquez, 2009 ; 70).

El Santito decía que no te iba a atacar tanto, porque estabas pura vos. Pero el Santito me mintió, o yo no le entendí (Enriquez, 2009 ; 70-71).

Y yo lo tuve que tirar. A la foto, la tiré al aljibe. Pero no se puede sacar. No te los puedo sacar nunca porque los males están en la foto tuya en el agua, y ya se habrá podrido la foto. Ahí quedaron en la foto tuya, pegados a vos.

La Señora se tapó la cara con las manos (Enriquez, 2009 ; 71).

27. Les sympathiques *happy few* qui évoluaient dans l’univers christien ont été amplement et radicalement remplacés par des *very ugly few*.

28. Surtout, le désespoir d’accéder à la connaissance s’est cruellement substitué à la jubilation d’être enfin initié aux secrets de celui qui a su suivre la piste du savoir et comprendre.

29. L’enquête n’est certes plus un simple jeu intellectuel proposé au lecteur, une pure abstraction pour le distraire, un défi de la logique aseptisé et indolore, et, d’une certaine façon, collectivement cathartique (le désordre dure finalement à peine le temps du délicieux frisson causé par le spectacle de la transgression d’un tiers, mais que tant d’autres parmi les proches de la victime avaient également en tête – tout le monde n’a-t-il pas toujours plus ou moins un mobile ? –, avant que le détective privé n’entre en scène pour remettre les personnages et les valeurs qu’on exige qu’ils incarnent à leur juste place), mais une éprouvante quête au cœur de l’irrationnel, nécessaire

atacar tanto, porque estabas pura vos. Pero el Santito me mintió, o yo no le entendí. Ellas te los querían pasar, que te iban a cuidar decían. Pero no te cuidaron. Y yo le tuve que tirar. A la foto, la tiré al aljibe. Pero no se puede sacar. No te los puedo sacar nunca porque los males están en la foto tuya en el agua, y ya se habrá podrido la foto. Ahí quedaron en la foto tuya, pegados a vos.

[...]

– Se quisieron salvar ellas, nena. Ésta también –Y señaló a Mariela. –Era chica pero era bicha, ya. » (Enriquez, 2009 ; 69-71).

pour comprendre l'étendue de la tragédie d'un destin individuel, définitivement ruiné, et de l'histoire collective, définitivement corrompue.

30. Dans cette perspective transtextuelle, et même transfictionnelle, qui fait dialoguer de manière assez singulière « El aljibe » avec la branche la plus ancienne de la littérature policière, le roman d'énigme, la scène initiale n'a absolument rien de superfétatoire du point de vue de son contenu (alors même que, justement, elle n'apporte aucune réponse concrète aux nombreuses et inquiétantes questions qu'elle soulève), dès lors qu'à la manière de ce que l'on trouve dans le sous-genre du *whodunwhat* ou *howcatchem*, dont la série étasunienne « Columbo » s'est imposée comme l'emblème, l'identité du criminel se trouve révélée dès le début de l'histoire. L'*incipit* de la nouvelle d'Enriquez désigne en effet bien d'emblée, comme il se doit dans un huis-clos familial (la voiture, en l'occurrence) étouffant et toxique, les coupables : un père indifférent (qui conduit trop vite et « casi sin hablar » [Enriquez, 2009 ; 55]) ; une mère et une grand-mère « tensas y alertas » (Enriquez, 2009 ; 55) ; une sœur probablement complice. Josefina, on l'a dit doublement (spatialement et affectivement) « atrapada » (Enriquez, 2009 ; 55), se trouve installée là dans son statut, également classique dans cette tradition littéraire, de la proie.
31. Dans ce cas de figure, à l'instar de ce que l'on trouve chez « Columbo », donc, l'intrigue devrait se concentrer sur la manière dont le personnage de l'enquêteur, qui a systématiquement tout deviné depuis le départ parce que le coupable commet la maladresse d'immédiatement adopter un comportement bizarre/ décalé/ inadapté, va réussir à comprendre le comment de son crime et trouver les moyens de le démasquer. Il faut voir là pour la nouvelle d'Enriquez, une claire figuration :
- du personnage de Josefina, une sorte de degré zéro de personnage-enquêteur – sans avoir les moyens de comprendre, elle a pourtant empiriquement l'intuition que quelque chose ne va pas et qu'il faudrait pourtant à tout prix comprendre..., même si ce soupçon qu'il fallait à tout prix comprendre, précisément à ce moment-là, ne revient que plus tard ;
  - et du lecteur, auquel est confié le rôle d'enquêteur par compensation, pour comprendre le comment et le pourquoi du crime, l'ensemble des personnages qui entourent la fillette, les parents-criminels, ayant bien ici un comportement insolite/ bizarre/ décalé/ inadapté, et même hautement insolite/ bizarre/ décalé/ inadapté parce que, on l'a exprimé

clairement, disproportionné et irrationnel.

32. En réalité, c'est à cet endroit que s'arrête le calque avec « Columbo », la récupération prenant ostensiblement la forme d'une ré-appropriation, littéralement ici un détournement, du modèle *whodunwhat/ howcatchem*. Car, justement, dans le cas de « El aljibe », le personnage-enquêteur (sous les traits des différentes Josefina et de leurs différentes capacités et compétences pour comprendre/ raisonner... de plus en plus dégradées alors qu'elles devraient, au contraire, avec l'âge et la maturité, se construire et s'affermir) et le lecteur-enquêteur ne sont pas seulement installés dans la situation de devoir comprendre le comment d'un crime et son pourquoi, mais de, tout court, se rendre compte qu'il y a crime, qu'il y a forcément crime parce qu'au-delà des faits et de leur apparente anodinité, la tension sous-jacente constitue déjà l'indice d'un basculement vers une forme d'anormalité inquiétante. Or, si dans chaque épisode de « Columbo », l'intrigue repose sur le fait que la victime et le spectateur assistent au meurtre et connaissent les motivations et les faiblesses du criminel avant même que le lieutenant de police entre en scène – ce qui lui donne de fait un avantage quant au critère de la détention d'information –, il faut en effet se demander pourquoi, une fois la victime neutralisée, le narrataire-lecteur de la nouvelle d'Enriquez assiste au crime sans savoir qu'il assiste à un crime ; il faut également se demander pourquoi il ne connaît pas les motivations et les faiblesses des criminels avant même que le narrateur omniscient entre en scène. Comment se fait-il, en somme, qu'il se retrouve aussi désavantagé en pénétrant dans l'univers fictionnel ?
33. La réponse à toutes ces interrogations est en réalité des plus simples : parce que le lecteur-enquêteur doit bel et bien s'identifier à la Josefina fillette-enquêtrice, ignorante et victime de celui et celles qui savent et se taisent. Le lecteur endosse donc dès les premières lignes du texte l'« identité » d'un narrataire qui ne sait rien (pour reprendre Drucaroff : « Ella [Josefina] y los lectores ignoran por qué la llevan ahí y vemos a la nena correr alegre, inocente, hacia el aljibe del patio... » [Drucaroff, 2011 ; 256]), qui, surtout, ne peut rien... et, de fait, qui se découvre tout aussi fragile qu'une enfant placée au cœur d'un terrible complot.
34. Avec, dans un cas comme dans l'autre, la seule protection possible : le narrateur omniscient. L'instance qui, elle, sait, en l'occurrence qui sait même tout sur tout, et va devoir s'employer à contourner la succession des

presque hermétiques barrages informatifs dressés tel un mur infranchissable dans l'*incipit* par un père, une mère, une grand-mère et une sœur... afin de transférer le savoir dont elle dispose et ainsi mettre le duo victime-personnage et victime-narrataire à égalité avec les bourreaux-personnages. Le narrateur omniscient dont le rôle sera en effet de tout mettre en œuvre pour exposer des contenus propres à révéler la monstrueuse face cachée et les atroces motivations d'un gynécée absolument diabolique, certes bien loin de se préoccuper du sort de leur petite dernière. En soulignant que Josefina ignore le « gran motivo del viaje » et en posant que la fin de la visite coïncide avec le début de la peur (d'abord : « Josefina era la única que no tenía miedo, como su padre. Hasta aquel viaje a Corrientes » [Enriquez, 2009 ; 56] ; ensuite : « Estaba oscuro y la pintura blanca brillaba como los huesos de San La Muerte; era la primera vez que sentía miedo. Volvieron a Buenos Aires pocos días después. La primera noche en casa, Josefina no había podido dormir cuando Mariela apagó el velador » [Enriquez, 2009 ; 58]), le narrateur omniscient alerte subtilement, mais on ne peut plus clairement, le narrataire-lecteur sur le danger subséquent à son propre déficit d'informations, tout en lui donnant les moyens de voir et de récupérer les pièces du puzzle, puis de les agencer dans le bon ordre afin d'être à même de contempler le tableau dans son ensemble. Si l'intérêt de la série « Columbo » repose sur la méthode minutieuse, et faussement niaise, du détective au moment de rassembler les indices et placer le coupable face à ses contradictions, l'intérêt de la nouvelle d'Enriquez réside dans la manière dont le narrateur omniscient assume (en apparence de manière tout aussi « pataude », « inexperte » et trompeusement bonasse que le lieutenant de la police de Los Angeles), sa fonction de régie ; laquelle est à comprendre ici comme l'équivalent des assemblages déductifs auxquels se livre un enquêteur.

35. À ce titre, le narrateur omniscient tel que le bâtit Enriquez dans « El aljibe » se transforme en une deuxième prothèse pour la subjectivité entravée, littéralement empêchée, de Josefina, contaminée par la maladie de la peur ; prothèse qui permet d'enquêter aux tréfonds des crimes commis à l'encontre d'une victime démunie et expiatoire. À rebours du narrateur omniscient dont se réclament les premiers romanciers du réalisme (de Stendhal à Maupassant), à savoir celui que l'on ne saurait tenir pour responsable de l'éventuelle immoralité de son récit parce qu'il se contente de tendre « un miroir » et de le promener « le long d'un chemin » (Stendhal

place la citation attribuée à Saint-Réal – « Un roman : c’est un miroir qu’on promène le long d’un chemin » – en exergue du chapitre XIII de la première partie de *Le Rouge et le noir* [1972 ; 103]), le narrateur omniscient d’Enriquez ne se contente pas de raconter de façon neutre et « objective » – en somme de s’en laver les mains et de laisser faire, notamment parce qu’il y aura des choses à montrer pour étayer une certaine vision et pensée du monde. Là, il assume et affiche la construction et l’adjonction au catalogue réunissant ses compétences et prérogatives d’une forme de subjectivité. Grâce à cela, de force plus de gré, il place à présent devant le lecteur-narrataire-victime le miroir-réalité/ vérité Josefina, le miroir dans lequel se découvrir et se regarder lui-même à travers l’image d’une fillette muette et immobile, figée devant son propre puits-miroir-réalité/ vérité où elle a été contaminée, incapable de s’affranchir de la malédiction transmise et, *in fine*, de sauter le pas. La question étant dès lors de savoir si le narrataire-*niña* ignorant et sans défense du départ sera, lui, à l’arrivée, en mesure d’opérer sa mue et de conquérir sa liberté en même temps que l’accès au savoir.

36. OÙ le narrateur omniscient apparaît en somme à la fois comme une prothèse mémorielle, comme une prothèse curative (de maïeuticien thérapeute) de traumatismes historiques collectifs, et aussi, donc, comme une prothèse judiciaire, qui, du haut du tribunal de l’histoire / l’Histoire place une grand-mère, des parents et, d’une certaine manière, une sœur, au banc des accusés et rend justice en situant et en affichant sans la moindre ambiguïté la victime dans son identité de victime et les bourreaux dans leur identité de bourreaux. Or, c’est bien la nécessité d’avoir recours à un narrateur omniscient hyper-prothétique qui, lui, agence le début du récit comme l’esprit immature puis malade de Josefina serait incapable de le faire, qui met en évidence, précisément, la teneur et l’ampleur de l’immobilisme et du musellement évoqués par Drucaroff, de la brutalité de ce filicide, à l’échelle individuelle et, par le jeu des métaphores et des symboles, à l’échelle collective.

37. Il en découle que dans l’analyse de la nouvelle proposée par Drucaroff, la prise en compte trop rapide (ou, plus probablement, biaisée par le besoin d’étayer à bon compte une théorie) du paramètre de l’« identité » de l’instance narratrice en tant que telle et des ressorts que celle-ci met en place pour, littéralement, orchestrer une dénonciation et exiger une réparation nous paraît d’autant plus étonnante que c’est pourtant bien là, dans cet

apparent point de détail technique du *qui raconte* (selon nous l'élément central de la politico-poétique d'Enriquez, il est vrai obsessionnellement attentive et invitant tout aussi obsessionnellement son lecteur à être attentif à la crédibilité et à la légitimité des subjectivités qui s'expriment dans le texte littéraire), que s'expose, de la façon la plus évidente, la fameuse question de la confrontation, effectivement cruciale, pour comprendre et décrire les positions des écrivain·e·s des générations de la post-dictature. Drucaroff parle à ce sujet de « tabú del enfrentamiento » (Drucaroff, 2011 ; 81), qu'elle définit de la manière suivante : « El tabú del enfrentamiento es producto del trauma por la salvaje represión de la última dictadura », complétant :

[...] el recuerdo de una lucha ideológica, armada y política en la década del 70 es un núcleo traumático que puede leerse en la mayor parte de la producción cultural desde 1983 y que sostiene la conveniencia de eludir todo enfrentamiento significativo (Drucaroff, 2011 ; 93-94).

38. Pour « El aljibe » plus spécifiquement, elle écrit :

El tabú del enfrentamiento produjo inmovilidad en la NNA: relatos inmóviles, tramas inmóviles, ausencia de movimiento signada por el terror. No muevas nada, enseña «El aprendiz de brujo» de Fresán, si lo haces, todo puede ser para peor. Enriquez no escribe una trama inerte pero sí cuenta la inercia de Josefina. «El aljibe» es un relato sobre la detención y la cárcel que produce el miedo, o sobre cómo el miedo aconseja e impone cárcel y detención, que por otra parte es un sema que impregna toda la escritura del cuento, que —paradójicamente— empieza con un viaje en auto, pero incluso en ese traslado la escritura insiste en que se está atrapada, hacinada, construyendo la opresiva quietud a la que Josefina fue condenada: “Josefina recordaba el calor y el hacinamiento dentro del Renault 12 como si el viaje hubiera sucedido apenas unos días atrás y no cuando ella tenía seis años”.

Así como la chica no se puede mover dentro del auto que se mueve, tampoco el tiempo parece haberse movido (Drucaroff, 2011 ; 355).

39. Enriquez met donc bien en scène cette impossibilité pour les jeunes femmes de se confronter à, et, par la même, de confronter la génération précédente ; impossibilité pour la protagoniste, certes, mais peut-être aussi pour Mariela, tiraillée entre sa complicité avec la génération précédente et sa culpabilité précoce/ solidarité tardive vis-à-vis de la génération suivante, incarnée par Josefina. À ce sujet, on rapprochera bien évidemment le prénom de la protagoniste de celui de Joseph, fils de Jacob, préféré par son père et envié par ses (demi)-frères, qui, jaloux, le vendirent comme esclave alors que leur projet initial était pourtant de le tuer et de cacher son corps « dans une citerne » (Genèse 37, 25) – présence limpide, en effet, d'un intertexte biblique qui mettrait donc l'accent sur la culpabilité, au moins

complice de Mariela, dont elle ne réussit jamais à se départir. Mais si, dans l'histoire des patriarches, les meurtriers obtiennent le pardon, la fratrie se réconcilie (Genèse 50, 15-21) et Joseph hérite de son père un champ avec un puits rempli d'eau fraîche (Jean 4, 5-6), rien de tel ne se produit dans « El aljibe » : les deux sœurs restent tout aussi figées.

40. Or, le « tabú del enfrentamiento » tel que le décrit Drucaroff constitue non seulement un topos, un thème de l'écriture – elle renvoie au récit de Rodrigo Fresán, « El aprendiz de Brujo », de *Historia argentina* (1991) –, mais aussi une tendance propre aux écrivain-e-s qui évitent ou contournent tout sujet susceptible d'être interprété comme la formulation d'un conflit intergénérationnel (générations ayant vécu la dictature *vs* générations de la post-dictature). Concernant l'évolution, à partir de la fin des années 1990, de ces deux déclinaisons du « tabú del enfrentamiento », Drucaroff considère que :

Lo que definimos como tabú del enfrentamiento aparece ahora con menor frecuencia en el campo literario, al menos en lo que a contenido, representación ficcional, se refiere. Porque el tabú sí sigue funcionando con fuerza en las actitudes de estas generaciones, no en los imaginarios de sus obras pero sí en las dificultades de los escritores y escritoras para debatir frontalmente y poner límites a los ataques y agresiones de sus mayores, pero también de sus coetáneos (Drucaroff, 2011 ; 187).

41. Pour résumer : les écrivains de la deuxième génération de la post-dictature auraient certes bel et bien commencé à cesser de s'auto-censurer – s'agissant d'Enriquez, Drucaroff donne l'exemple du lynchage d'un jeune néo-nazi, inspiré de faits réels, présent dans *Cómo desaparecer completamente* (2005) –, mais, peinerait, au-delà, justement, d'une simple représentation, à adopter une posture ouvertement polémique eux-mêmes, à entrer directement en conflit avec la génération qui les précède, au nom d'une conviction.

42. Or, dans « El aljibe », la place, le rôle et la forme hyper-prothétique qu'Enriquez donne au narrateur omniscient apparaît justement comme l'instance du texte capable d'amorcer le franchissement de ce cap : il ne fait plus un simple récit allusif, discret et inoffensif de la terreur causée et de ses effets – conséquence dudit « tabú del enfrentamiento » –, mais prend véritablement ses responsabilités en mettant en place un récit réparateur, dont la vocation consiste à forcer la parole, à extirper la vérité et à énoncer les culpabilités. L'action politique exercée par le texte et le récit qu'il déploie ne

se limiterait plus à exhiber les conséquences néfastes des crimes (de montrer ou mettre en scène le tabou) ; elle irait bien au-delà en dénonçant ce que les victimes ne sont pas en mesure de voir / entendre et comprendre par elles-mêmes, à commencer, justement, par leur statut de victimes. Si Josefina se trouve prisonnière de ce « tabú del enfrentamiento », la narration s'emploie à le désactiver et, parallèlement à réactiver le potentiel combatif, par l'intermédiaire d'une alliance avec le lecteur. On l'a dit, la génération des parents n'est pas juste désignée comme coupable des faits qui lui sont reprochés ; elle est aussi volontairement mise, par la narration, sur le banc des accusés.

43. Ajoutons d'ailleurs que la scène prothétique du début prépare la sortie de l'immobilité en présentant l'état de la Josefina adulte comme advenu, renvoyant à une origine inaccessible à partir de la subjectivité phobique présente. De ce fait, le personnage en tant que modèle pour le narrataire-lecteur se trouve réintroduit dans le flux temporel, sa subjectivité historicisée, sauvée de « el agua estancada en lo profundo » [Enriquez, 2009 ; 57]. Ainsi, la « mancha temática de la transmisión quebrada de la experiencia histórica » (dont Drucaroff signale la présence, sans l'analyser), présente à la fois dans l'image de l'eau du puits dont la noirceur ne permet pas à Josefina de voir son reflet et dans l'affirmation répétée qu'elle ne se souvient que de la peur (Drucaroff, 2011 ; 354), est également dépassée/ déjouée, et la ré-historicisation apparaît comme une forme de réparation pour la protagoniste qui se trouvait « atrapada », immobilisée, même si « los males » demeurent.

44. Drucaroff conclut :

Así, el cuento transforma el gesto protector que proviene del amor en el orden simbólico de la madre en proyección filicida de la cual Josefina debe finalmente hacerse cargo, condenándose a sí misma a una muerte en vida perpetua, atrapada allí con cobardía ajena, imposible de superar (Drucaroff, 2011 ; 357).

45. Enfin, nous pensons que le geste transformateur qu'opère le récit est plus complexe qu'une simple reconversion du « gesto protector » en « proyección filicida » que Josefina doit subir à perpétuité : si « El aljibe » révèle l'acte filicide, le narrateur décide lui-même de « hacerse cargo » et, à travers cela, il parvient aussi à transformer la réalité de la protagoniste dans la mesure où il assume 1) une dénonciation explicite ; 2) une réparation, sous la forme d'un geste éthique qui oblige à fixer une limite au pessimisme imputé au récit. Dans le même temps, il transforme effectivement le lecteur

qui, à partir de son statut de narrataire-victime devient capable de se muer en narrataire-enquêteur et, finalement, en narrataire-juge, aux côtés et par l’intermédiaire didactique du narrateur-régie – la leçon n’est pas douce à recevoir, mais nécessaire. « El aljibe » fait fonctionner l’intrigue et la narration dans des directions opposées : le récit met en scène une dystopie familiale, dans laquelle les névroses des générations de la post-dictature atteignent leur paroxysme – le filicide de la mère à la fille, le tabou de la confrontation, l’apparente « transmisión quebrada de la experiencia histórica » –, mais construit un narrateur à même d’assumer la confrontation et d’offrir non seulement une exposition, mais aussi une dénonciation explicite et, surtout, une réparation. Voilà, peut-être la leçon que les « prisioneros de la torre » tirent de leurs aînés – et retournent à présent contre eux : la réparation de tout crime, de tout mal, importe au premier chef.

46. À ce titre, « El aljibe » met en scène le pacte éthique que propose Mariana Enriquez à la littérature.

## **Bibliographie**

---

*La Bible* (trad. de Louis Segond), version en ligne disponible sur [www.biblegateway.com](http://www.biblegateway.com)

AMÍCOLA José, « “El aljibe” como sitio de auto-reconocimiento (gótico) », *Crisol*, n° 33, *La narrativa del terror de Mariana Enriquez – Los peligros de leer en la cama*, 2024. URL : <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/687/770>

DRUCAROFF Elsa, *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Emecé, Bs. As., 2011.

ENRIQUEZ Mariana, *Los peligros de fumar en la cama*, Buenos Aires, Anagrama, 2016 [2009].

FRESÁN Rodrigo, « El aprendiz de Brujo », *Historia Argentina*, Buenos Aires, Planeta, 1991

GENETTE Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972.

JOUBE Vincent, *L’effet personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.

J. DE ÍPOLA, C. LEPAGE, C. REYNA « “El aljibe” ... »

LAURENCICH Alejandra, « Bosnia sobre la almohada », *Historias de mujeres oscuras*, Buenos Aires, Norma, 2007

LÓPEZ Alejandro, *La asesina de Lady Di*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2001.

STENDHAL, *Le rouge et le noir* [1830], Paris, Éditions Garnier-Flammarion, 1972.