

Paradoxes de la lecture chez Ariana Harwicz et Gabriela Cabezón Cámara : heurts et obstacles par-delà le flot du texte

DAVY DESMAS-LOUBARESSE

UNIVERSITÉ TOULOUSE JEAN JAURÈS (CEIIBA) / INU

CHAMPOLLION / CEIIBA

1. « Écrire, c'est couler des mots à l'intérieur de cette grande catégorie du continu, qui est le récit » (Barthes, 1964 ; 183), écrit Roland Barthes, dans « Littérature et discontinu ». De même, il explique que le Livre « traditionnel » s'apprécie à partir de sa capacité à « couler » et à « enchaîner » :

Les métaphores bénéfiques du Livre sont l'étoffe que l'on tisse, l'eau qui coule, la farine que l'on moule, le chemin que l'on suit, le rideau qui dévoile, etc. ; les métaphores antipathiques sont toutes celles d'un objet que l'on fabrique, c'est-à-dire que l'on bricole à partir de matériaux discontinus : ici, le « filé » des substances vivantes, organiques, l'imprévision charmante des enchaînements spontanés ; là, l'ingrat, le stérile des constructions mécaniques, des machines grinçantes et froides (c'est le thème du laborieux) (Barthes, 1964 ; 183).

2. Le caractère fragmentaire qui définit la littérature contemporaine (Susini-Anastopoulos, 1997), suppose une systématisation du discontinu et donc un éloignement apparent de cette capacité à « couler » évoquée par Barthes, engageant ainsi de nouvelles logiques d'appréhension du « flot » du texte. Marie-Pascale Huglo identifie un art d'enchaîner propre au récit contemporain, dans lequel « la fluidité n'est pas le propre d'un style limpide, qui coule bien, dont les diverses composantes s'articulent sans heurts. Il s'agit plutôt de *l'enchaînement continu d'éléments hétérogènes*, d'un défilement fluide d'éléments disparates ou disjoints ». Elle ajoute : « Loin de reposer sur des « charnières » ou sur des « transitions » capables de ménager le *passage* entre des parties distinctes et séparées, la fluidité contemporaine tend à passer directement, *sans transition*, d'un élément à un autre et à brouiller, sans les effacer, des frontières distinctives » (Huglo, 2006 ; 134). Ce brouillage des frontières, notamment lorsqu'il est exacerbé, pose la question de la lisibilité du texte, avec lequel il semble entrer en contradiction.

3. Les romans argentins *Matate, amor* (2012) d'Ariana Harwicz et *Romance de la Negra Rubia* (2014) de Gabriela Cabezón Cámara, me semblent emblématiques de ces enjeux de la littérature contemporaine, tout en étant fondés sur un paradoxe : l'apparente fluidité du texte, née des particularités du flux de conscience, n'y apparaît pas incompatible avec une forme d'hermétisme. Les romans adoptent effectivement des formes d'écriture de celles qui s'élaborent « desde una voluntad de prescindir de un sentido concebido como plenamente instalado, esto es: desde una voluntad de instalarse en una suerte de obstinación por adoptar operaciones de denegación que provocan constantes desplazamientos de la legibilidad » (Waldegaray, 2017 ; 1). D'après Marta Inés Waldegaray. La résistance à la lecture, dans *Matate, amor* et *Romance de la Negra Rubia*, est liée à une forme d'opacité qui questionne l'intelligibilité même du texte, une des manifestations de l'illisibilité identifiées par Vincent Jouve : « L'illisibilité peut en effet être voulue (hermétisme, déstabilisation à visée idéologique, sacralisation d'une littérature pour initiés, expression de la singularité du moi) ou relative à un lectorat (dépourvu du savoir minimal postulé par le texte) et une époque (ne comprenant plus telle codification générique) » (Jouve, cité par Waldegaray, 2017 ; 2).

1. Du flux au chaos

4. Les dispositifs narratifs mis en place par Gabriela Cabezón Cámara et Ariana Harwicz, qui font une large part à la retranscription de l'intériorité, semblent a priori aller de pair avec une certaine fluidité de la lecture. Huglo rappelle ainsi que le flux de conscience – omniprésent dans les deux romans étudiés – est assimilable à « une suite verbale de pensées hétérogènes s'enchaînant en souplesse sur le mode associatif, sans souci pour la logique ou pour la cohérence. La fluidité de la pensée relève de la dictée de l'inconscient (pour reprendre la formule surréaliste) qu'elle narrative et « cadre » au sein du roman » (Huglo, 2006 ; 130). Toutefois, si l'on est effectivement, dans *Romance de la Negra Rubia* et *Matate amor*, immergée dans le flot de la pensée des deux narratrices, la possibilité pour le récit de s'affranchir de la logique et de la cohérence va nettement au-delà de ce que suppose généralement la technique du flux de conscience. En effet, le style fragmentaire qui caractérise ces deux brefs romans semble s'inscrire dans un projet qui, pour citer Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy,

visé à « construire la confusion avec méthode et symétrie », non pas pour « dissiper ou résorber le chaos, mais bien [pour] le construire ou [...] faire œuvre de désorganisation » (Lacoue-Labarthe et Nancy, 1978 ; 73).

5. *Matate, amor* et *Romance de la Negra Rubia* relèvent de cette logique et propagent un apparent chaos aux différents niveaux du texte, rendant celui-ci singulièrement opaque. Ce faisant, les deux autrices se situent dans une tradition de l'hermétisme emblématique de la littérature argentine, que Claudia Hammerschmidt associe à un large spectre allant de Macedonio Fernández, Roberto Arlt et Felisberto Hernández à Rodolfo Fogwill, Gabriela Bejerman, Alberto Laiseca, César Aira, Sergio Chejfec, Daniel Guebel et Washington Cucurto, en passant par Alejandra Pizarnik, les frères Lamborghini, Copi, Néstor Perlongher, Ricardo Zelarayán et Héctor Libertella (Hammerschmidt, 2017). Hammerschmidt constate un retour de ces « poéticas de lo ilegible », dans la littérature argentine de la fin du XX^e et début du XXI^e siècle, et l'analyse en ces termes :

Constatar entonces la vuelta de lo ilegible en la producción literaria argentina a fines del siglo XX, podría implicar afirmar una oposición exclusiva entre una primera generación posdictatorial que rechazó el ocultamiento y proclamó un discurso realista, directo, refractario a lo retórico o alusivo; y otra generación más contemporánea, que, saturada del discurso de los hechos, reaccionó a su vez contra la pretensión de legibilidad y expresión explícita para volver a entregarse a este otro lado del lenguaje literario, admitir la indecidibilidad del sentido, y ceder al deslizamiento del significado bajo el significante, volviendo la oscuridad o el hermetismo el programa estético de toda una generación que creció con una literatura de denuncia (Hammerschmidt, 2017).

6. Elle explique également :

[...] no asombra que la literatura argentina inmediatamente posterior al llamado « proceso » de 1976 a 1983, escrita por sus participantes directos, en gran parte haya intentado suprimir la dimensión autónoma del lenguaje y haya reaccionado contra toda apariencia de ilegibilidad o falta de referencialidad, asociada en 1983 claramente a la elusión de la censura política, vigente hasta ese momento en la Argentina del proceso. Después de la larga experiencia del 'insilio' de autores argentinos que habían debido tapar, desviar o desfigurar el significado de sus textos para seguir publicando y viviendo en su país, a partir de 1983 su producción literaria mayoritariamente tiende a la referencialidad directa. Se escriben textos que intentan negar el lado oscuro del lenguaje, que quieren testimoniar, rescatar la historia, decirlo todo explicitándolo, tratando de evitar todo silencio o reticencia. [...] Entiendo la vuelta de una estética de lo ilegible como un acto deliberado que relaciona la indecidibilidad, ausencia o desaparición del sentido inherente al lenguaje con su temática: la crítica ideológica, política y social de la Argentina posdictatorial y neoliberal, y entonces con su pretensión de decir el mundo. Leo la vuelta de lo ilegible en autores como Gamerro como una tendencia que, a finales del siglo XX y a principios del XXI, exacerba programática-

mente el vacío constitutivo del lenguaje moderno y lo aprovecha (Hammerschmidt, 2017).

7. Au-delà des propositions de contextualisation faites par Hammerschmidt, je relèverai, dans ses propos, au moins deux axes qu'il me semble fructueux de mettre en relation avec les textes de Harwicz et Cabezón Cámara : la possibilité de faire de l'esthétique de l'illisibilité un vecteur de politisation du texte, mais également une manière d'engager une réflexion sur la vacuité du langage.
8. L'écriture fragmentaire apparaît comme le paramètre déterminant dans ce processus consistant à heurter la fluidité de la lecture. On rappellera rapidement, dans un premier temps, que tant les modalités d'écriture que les thèmes choisis par les deux autrices conduisent à faire de la fragmentation un élément central du texte. La structure des romans l'atteste clairement : *Matate, amor* est constitué de 46 micro-chapitres, d'une à trois pages en moyenne, tandis que le très bref *Romance de la Negra Rubia* – qui ne comporte que 65 pages – compte de multiples divisions : trois parties, suivies d'un épilogue et d'une coda, à leur tour divisées en 13 chapitres également très brefs. Le caractère fragmenté de ce dernier texte est accentué par la place que laissent au blanc typographique les nombreux sauts de page ; on notera ainsi que tant l'épilogue que la coda ne sont constitués que d'une seule section, qui est néanmoins séparée des titres « Épilogue » et « Coda » par un saut de page. Cette structure fragmentaire est complétée par une matière thématique dont elle est le corollaire, tant il est question, dans chaque roman, de brisure, de coupure et d'éclatement. La phrase initiale du roman d'Harwicz donne le ton : « Me recliné sobre la hierba entre árboles caídos y el sol que calienta la palma de mi mano me dio la impresión de llevar un cuchillo con el que iba a desangrarme de un corte ágil en la yugular » (Harwicz, 2022 ; 13) ; chronique de la vie d'une femme que le lecteur voit sombrer peu à peu dans la folie et qui est présentée comme brisée, sous la menace constante de la dislocation, le roman multiplie les allusions à des objets tranchants, au cours d'anecdotes tirées de la routine familiale, supposément dénuées de tout caractère menaçant, et instaure comme point charnière du récit le moment où la narratrice traverse volontairement une baie vitrée et fuit, ensanglantée, vers le bois qui jouxte la maison. Dans le roman de Cabezón Cámara, la fragmentation apparaît davantage, d'une part, par le biais de la déflagration, notamment celle provoquée par le geste suicidaire de la narratrice, qui se couvre de kérosène et tente de s'immoler

par le feu, et, d'autre part, par la récurrence du motif de la fissure et de la faille, comme celles qui apparaissent sur les corps meurtris qui y sont décrits ; de fait, les personnages du roman sont également définis comme des êtres brisés, en des termes similaires à ceux employés par Harwicz.

9. Afin d'illustrer de quelle manière l'écriture fragmentaire participe d'une esthétique qui questionne la fluidité de la lecture et prend le risque de l'illisibilité, je distinguerai deux techniques qui contribuent nettement à l'hermétisme du texte. La première correspond à la fracture de l'ordre référentiel externe, qui produit des effets déréalisants particulièrement troublants, à la lecture, comme le note Annie Rouxel, pour qui la suspension de la référence au réel constitue le principal facteur d'illisibilité d'un texte :

Si la subjectivité –et/ou la compétence– du lecteur sont déterminantes dans l'échec du procès de lecture, le texte qualifié d'illisible se présente sous des formes extrêmement diverses. On serait tenté de croire que le texte illisible par excellence est celui dont l'expression s'écarte le plus de la norme de lisibilité définie par la communication quotidienne : il se situerait non aux marges mais dans un au-delà des usages langagiers. Pourtant il n'en est rien : la conformité à l'usage quotidien du langage n'est pas gage de lisibilité. Ainsi, qu'il s'agisse du déploiement verbal du texte surréaliste lié à l'écriture automatique ou de l'ascèse mallarméenne, ces textes, chacun à sa façon, « cèdent l'initiative aux mots », créent des univers clos et suspendent la référence au réel (Rouxel, citée par Waldegaray, 2017 ; 3).

10. Dans *Matate, amor*, l'illusion référentielle est mise à mal par la difficulté, pour le lecteur, à identifier le monde décrit dans le récit, c'est-à-dire à l'ancrer dans un espace reconnaissable. Non sans lien avec la situation de l'autrice, argentine, qui vit dans une zone reculée de la campagne bourguignonne, la diégèse du roman semble s'enraciner dans un cadre rural français, ainsi que le suggèrent des indices disséminés dans l'œuvre, comme l'allusion à des coutumes en vigueur en France, à l'époque médiévale, ou le fait que le fils de la protagoniste s'écrie « cocoricot » en voyant un coq. Toutefois, outre l'emploi du *voseo* et d'un lexique où abondent les argentinismes, on notera l'apparition de certains éléments propres à un espace latino-américain, comme des capybaras, animal endémique d'Amérique du Sud, dont l'apparition soudaine en lisière de forêt, en pleine campagne française, s'avère particulièrement incongrue. Ce type d'incohérence apparente, qui apparaît ponctuellement dans le roman, pourrait sans doute être envisagée comme la manifestation d'un mécanisme autrement plus important, pour ne pas dire omniprésent, dans l'œuvre : la fracture de l'horizon référentiel provoquée par l'alternance non balisée et non explicitée de deux

plans, celui de l'imaginaire et celui de la « réalité ». L'extrait qui suit permettra d'en donner un aperçu :

Mi marido corta leña con el bebé en el cochecito. Escucho la sierra. El niño mira fijamente los pedazos de madera que se quiebran, se desprenden del tronco y caen. El niño mira a su mamá romperse, desmoronarse. Pero sonrío al ver los residuos en el aire y piensa que son copos de nieve oscura sin preocuparse por mí, alegre con la preparación al invierno. Debe pensar que tiene una madre estándar a la que dar los primeros dibujitos del jardín. A su lado, un árbol antes pleno de vida se deshilacha. Nunca estuve tan lejos de mi hijo. Cuerpecito sin conciencia. Cabecita inculta. Mamá, yo, corro y me arrojo desde un pozo de lluvia a los altos pastizales no podados. Donde mi cuerpo quedará años sin ser descubierto y será verdad forense. Mi aliento de búfalo me sofoca. Podría empañar vidrios enteros, los ventanales de un castillo, ciudades espejadas por ríos angostos. Soy una bestia que respira lento y pesado, que saca el aire al resto. Miro la noche y me parece un baúl con candado. Un viejo vagón que va al infierno. Busco en el aire tupido la grieta por donde atenuarme. ¿Qué querés de mí?, dice mi marido. ¿Qué necesitás ahora? ¿Hay algo que pueda hacer? Y me pone delante un almohadón. Pero un almohadón no me alcanza. Pego una piña al aire y mi esposo sale corriendo y regresa con un par de guantes de boxeo rojos de su adolescencia. Me los pone, pego tontamente dos porrazos cruzados a su nariz y me los saco. No quiero guantes ni ring. No quiero paragolpes. Quiero ver mis manos hechas de huesos dispararse en todas las direcciones (Harwicz, 2022 ; 58).

11. L'extrait me semble emblématique, à plusieurs égards, des techniques utilisées par l'autrice pour fragmenter le texte et provoquer la perplexité du lecteur, par l'instauration d'un cadre référentiel instable. Outre le caractère haché de la narration, faite de phrases courtes, parfois nominales, et l'effet « étrangérisant » provoqué par la saturation du texte de comparaisons et métaphores énigmatiques, l'illisibilité est le résultat du brouillage temporel et spatial occasionné par l'impossibilité de déterminer quels événements évoqués par la narratrice se produisent réellement, dans la diégèse, et quels autres sont au contraire le fruit de son imagination. L'alternance de ces deux plans est inaugurée, dans l'extrait, par la phrase intercalée au milieu d'une description du réel, « El niño mira a su mamá romperse, desmoronarse », qui relève de l'imaginaire, ou du moins qui décrit un ressenti et non une action réelle. Ce va-et-vient entre imaginaire et réalité est générateur d'ambiguïté, qui surgit dans la proposition suivante « Pero sonrío al ver los residuos en el aire », dans laquelle le terme « residuos » est doté de deux référents possibles, à savoir les morceaux de bois ou les « fragments » de sa mère, comme le suggère le verbe « romperse » de la phrase précédente. Cette ambiguïté va croissant, dans l'extrait, car il devient impossible d'identifier les déplacements des personnages et les espaces dans lesquels ceux-ci

se déroulent, à partir de la plongée dans l'imaginaire de la narratrice, qui se produit au niveau de la phrase débutant par « Mamá, yo... ». Celle-ci s'est-elle effectivement enfuie dans la nature environnante ? Dans ce cas, comment comprendre, immédiatement après cet extrait, le fait qu'elle semble occuper la même position que lorsqu'elle regardait son mari scier du bois ? De même, à quels espaces renvoient les verbes « sale corriendo » et « regresa » ? Tout cela reste indéfini, de même que l'ancrage temporel des actions décrites, qui semblent se situer alternativement en journée ou durant la nuit.

12. La question de la fracture de la référentialité se pose également dans *Romance de la Negra Rubia*. Les premières pages du roman annoncent un rejet radical de l'effet mimétique et une volonté de déformer, tordre et saisir le réel par fragments. C'est, du moins, la lecture que je fais d'un épisode qui précède l'immolation par le feu de la protagoniste :

Era casi de noche todavía, las seis y media de la mañana: en casi todos los videos y las fotos se ven las caras blancas y sin relieve de los judiciales y las fugacísimas supernovas de los flashes fisuradas por las estrías de la superficie convexa de los escudos policiales, llenos de rayas como único relato de tanta batalla (Cabezón Cámara, 2020 ; 13).

13. L'image de la fragmentation de la réalité reflétée sur la surface des boucliers des policiers préfigure la vision kaléidoscopique que le roman va livrer du réel. *L'incipit*, en cela, est également particulièrement évocateur :

Un azul de brillo poliestirénico y tenso, con el extremo más alto un poco abultado y punzante: el tejido basto de los pantalones milicos apretando las rodillas que quiebran veloces la gravedad, inflándole el bombo a un instante que, se sabía, explotaría en las cosas, haría esquirlas del dominio ajeno del territorio pisado y de los cuerpos mismos de los enemigos que suelen estar, para empezar, enfrente, dominados al final o en el transcurso de la avanzada, es decir, cuando la inminencia que brilla en la tela tensa de las rodillas ya no es más que restos estallados y los que estaban enfrente ya se han resignado a ser alfombra de milico, pero antes, cuando la tela azul se tensaba abultada y punzante, cuando lo porvenir se hinchaba de sí mismo, antes y atrás, la cuerina negra de los borceguíes, más adivinada que vista: esa fue la primera imagen que tomaron con teléfonos y tabletas y cámaras la mañana de diciembre en que empezó esta historia (Cabezón Cámara, 2020 ; 11).

14. Ce paragraphe, par lequel le lecteur entre dans le roman, a valeur de pacte de lecture. D'une part, parce que, par l'apparition immédiate de l'isotopie de la brisure (« quiebran », « explotaría », « haría esquirlas », « restos estallados »), il lui indique qu'il intègre un monde défini par la fragmentation. D'autre part, ces quelques lignes instaurent un rythme narratif chao-

tique, baroque, haché, qui fait écho au motif thématique de l'éclatement et plonge le lecteur dans une succession interminable de segments syntaxiques dont la liaison n'est pas toujours aisée à discerner, voire, parfois, tout simplement absente, en raison de la présence de l'anacoluthé (« [...] los que estaban enfrente ya se han resignado a ser alfombra de milico, pero antes, [...] ») ; une série dont il ne comprendra la structure qu'à la toute fin du paragraphe, grâce à l'explicitation qui suit les deux points : « [...] esa fue la primera imagen... ». Par ailleurs, l'horizon référentiel externe, dont on peut imaginer qu'un moment clé comme l'*incipit* va débiter l'élaboration, est pour le moins incertain, voire quasiment indéfinissable. Les coordonnées temporelles de l'extrait ne permettent effectivement pas au lecteur de construire le monde de référence, car elles mêlent passé, présent et projection dans le futur — par le biais du conditionnel —, et le marqueur temporel final, « la mañana de diciembre », arrive ainsi bien tardivement. Les coordonnées spatiales sont tout aussi difficiles à identifier, compte tenu de l'imprécision des rares indications de lieu qui apparaissent (« enfrente », « el territorio pisado ») et du fait qu'elles soient décorréliées des personnages ou des actions auxquelles elles renvoient : en face de qui ou de quoi ? Le territoire foulé par qui ? L'impression d'illisibilité est donc extrêmement forte, chez Cabezón Cámara, dès le début du récit.

15. L'*incipit* de *Romance de la Negra Rubia* illustre, par ailleurs, la seconde stratégie sur laquelle repose cette esthétique de l'illisibilité pratiquée par Cabezón Cámara et Harwicz : la rupture de la causalité. Celle-ci est à comprendre comme une des conséquences du flux de conscience utilisé dans les deux romans et de « l'écriture sismographique » sur laquelle cette technique repose, d'après Catherine Henri-Ménassé, c'est-à-dire une écriture « enregistrant de près les fluctuations des associations d'idées et d'humeurs de l'auteur » (Henri-Ménassé, 2014 ; 38). L'impression de chaos est au fondement de la réception de ce type de textes, car le lecteur n'a d'autre choix que d'« accepter des brisures de pensée et se voit contraint [...] d'y interposer, par les effets de la réception du texte, sa propre réflexion, sa propre interprétation » (Henri-Ménassé, 2014 ; 38). Le flux de conscience, effectivement, implique, d'emblée, une tension entre liaison et déliaison, autrement dit entre la tentation de représenter le flot linéaire et ininterrompu de la pensée, et, au contraire, la mise en mots des tressaillements de celle-ci. En d'autres termes, il remet en cause les « solidarités » qui s'éta-

blissent entre les segments composant la phrase et que Roland Barthes, dans *S/Z*, décrit en ces termes :

[...] le discours s'enferme avec scrupule dans un certain cercle de solidarités, et ce cercle, où « tout se tient », est celui du lisible. Le lisible, comme on peut s'y attendre, est régi par le principe de non-contradiction, mais en multipliant les solidarités, en marquant chaque fois qu'il le peut le caractère compatible des circonstances, en joignant les événements relatés par une sorte de « colle » logique, le discours pousse ce principe jusqu'à l'obsession ; il prend la démarche précautionneuse et méfiante d'un individu qui craint d'être surpris en flagrant délit de contradiction ; il surveille et prépare sans cesse, à tout hasard, sa défense contre l'ennemi qui l'acculerait à reconnaître la honte d'un illogisme, un trouble du « bon sens » (Barthes, 1970 ; 149).

16. Dans *Romance de la Negra Rubia*, et notamment dans l'*incipit*, la forme choisie par l'auteurice, à savoir ces phrases qui s'étirent sur plusieurs dizaines de lignes, donne l'illusion d'une « colle » qui solidariserait les segments dont est constitué le discours. Néanmoins, cette soudure n'est que formelle, dans la mesure où la relation de causalité entre ces mêmes segments est rompue, remettant ainsi en cause l'agencement usuel du discours narratif, fondé, d'après Barthes, sur des « liaisons pseudo-logiques » :

La loi morale, la loi de valeur du lisible, c'est de remplir les chaînes causales [...]. Tel est le tissu narratif : apparemment soumis à la discontinuité des messages dont chacun, au moment où il entre dans la course, est reçu comme un supplément inutile (dont la gratuité même sert à authentifier la fiction par ce que l'on a appelé l'*effet de réel*), mais en fait saturé de liaisons pseudo-logiques, de relais, de termes doublement orientés : c'est en somme le *calcul* qui fait le plein de cette littérature : la dissémination n'y est pas l'éparpillement perdu des sens vers l'infini du langage, mais une simple succession — provisoire — d'éléments affinitaires, déjà aimantés, avant qu'ils ne soient convoqués et n'accourent pour se ranger économiquement dans le même paquet (Barthes ; 1970, 172).

17. Le roman de Cabezón Cámara rompt les chaînes causales reliant les segments et, par cette transgression de l'emploi normatif de la langue, propose au lecteur une « troublante expérience d'(in-)détermination d'un sens sans relâche différé » (Waldegaray, 2018 ; 14). En somme, celui-ci attend vainement que l'intention auctoriale, le « calcul » évoqué par Barthes, finisse par apparaître et permette que les segments syntaxiques ne soient finalement « rangés » dans « le même paquet », c'est-à-dire dans une unité qui leur donne du sens. On en tiendra pour preuve les mots par lesquels s'ouvre *Romance de la Negra Rubia* : l'articulation entre les deux segments initiaux, « Un azul de brillo poliestirénico y tenso » et « con el extremo más alto un poco abultado y punzante » (Cabezón Cámara, 2020 ; 11), est fondée sur une rupture immédiate de la logique. En dépit du caractère conjonctif

de la préposition « con », qui lie syntaxiquement les deux segments, les termes utilisés dans le second, qu'il s'agisse du nom ou des deux adjectifs, ne semblent pas pouvoir définir l'élément central du groupe nominal précédent, « Un azul ». Que doit-on comprendre derrière l'évocation de l'« extrémité » d'une couleur ? En quoi celle-ci peut-elle être « abultad[a] y punzante » ? Le même constat peut être établi à propos des deux segments suivants, « el tejido basto de los pantalones milicos apretando las rodillas que quiebran veloces la gravedad » et « inflándole el bombo a un instante que, se sabía, explotaría en las cosas », dont l'enchaînement ne semble *a priori* fondé sur aucune liaison logique, renforçant la perplexité déjà générée par les deux premiers segments.

18. Des procédés relativement similaires apparaissent dans *Matate, amor*. Néanmoins, la désolidarisation des fragments par rupture de la relation de causalité s'y manifeste surtout au niveau de l'enchaînement des phrases. Effectivement, la brièveté des phrases, où la subordination est très peu présente, garantit à celles-ci une certaine cohérence et pose rarement des problèmes de compréhension intra-phrastique, même si, ponctuellement, le lien logique entre deux éléments appartenant à la même phrase se rompt, comme dans la phrase qui suit, dans laquelle la narratrice observe son voisin, qui est aussi son amant : « Lo miro y sé que después voy a tener pico, plumaje, garras » (Harwicz, 2022 ; 52). Ou encore, alors qu'elle couche son bébé : « Lo acuesto abrazado a mi bufanda y mientras lo enrolló, Isadora Duncan » (Harwicz, 2022 ; 16). En dépit de la conjonction copulative, le lien logique unissant les deux segments de chaque phrase semble des plus ténus, pour ne pas dire, à première vue, indéchiffrable. Seule une connaissance approfondie de la vie de la danseuse états-unienne Isadora Duncan permet de comprendre la référence à sa mort – elle meurt éjectée d'un véhicule après que son foulard s'est pris dans les rayons d'une roue – et donc de comprendre le second extrait, même si le sentiment d'étrangeté provoqué par l'anacoluthie, lui, persiste. Toutefois, contrairement à ce qui se produit dans *Romance de la Negra Rubia*, c'est essentiellement au niveau interphrastique que la désolidarisation des fragments se produit, comme l'atteste l'extrait suivant, qui décrit le retour au domicile familial de la protagoniste, après qu'elle a tenté de s'enfuir :

El fuego de la casa se ve en la chimenea torcida. Calor de hogar pero mis ojos lo incendian todo. Me quedo todavía un poco más en la autopista. Intoxicada, viciada, atosigada. Mi hijo me señala un gallo y dice cocoricot. Cada vez hablamos peor. Veo arañas zombis marchando en fila india. Son los dedos de él, que

me acarician, culpa del deseo, ese apetito destructor. ¿Le tomaste la fiebre hoy? (Harwicz, 2022 ; 85)

19. Malgré les liens symboliques et grammaticaux que l'on peut discerner entre les différentes phrases, la compréhension du passage n'est pas aisée, car chaque fragment constitué par une phrase n'est pas « doublement orienté » — je reprends l'expression de Barthes citée précédemment —, c'est-à-dire qu'il ne semble pas découler logiquement du fragment précédent, tout en n'appelant pas le fragment qui suit. La parataxe, également très présente chez Cabezón Cámara, mais plutôt à l'échelle de la phrase, joue un rôle déterminant dans l'impression de chaos générée par des extraits comme celui-ci. Dans *Poétique des valeurs*, Vincent Jouve explique ainsi que si l'hypotaxe traduit une vision du monde cohérente et construite, régie par la rationalité, la parataxe, quant à elle, est la marque de la spontanéité et révèle une vision du monde éclatée et chaotique (Jouve, 2001 ; 52), ce qui se vérifie pleinement dans *Romance de la Negra Rubia* et *Matate, amor*. Enfin, dans ce dernier roman, la rupture de causalité se manifeste à un troisième niveau : outre les fragments constitués par les segments à l'intérieur de la phrase, puis ceux formés par les phrases en elles-mêmes, comme nous venons de le voir, des unités plus conséquentes se forment, par groupement de phrases, entre lesquels apparaît le même phénomène de désolidarisation. On en tiendra pour preuve l'extrait qui suit :

En cambio, me dijo [mi marido que] dejara al bebito con la abuela y que saliéramos ya a practicar manejo, que tengo que sacar el registro con urgencia, que no puedo ser tan inútil, que qué pasa si de pronto tengo que salir a las corridas porque le pasó algo a nuestro hijo. Que la gente en estas zonas no tiene tanto espacio para ser imbécil. Tengo la sensación de que apenas entre al auto me ahorca con el volante. Estás destrozando el embrague, meté el cambio, mujer, grita. Era la hora en que las moscas dejan en paz los ojos del caballo después de haberlos torturado en cada pestañeo durante todo el día, ellas, en hileras negras, en remolinos oscuros se van y los dejan solos y ciegos. Los animales nos seguían intrigados. Y mientras mi familia sucumbía a las radiaciones de la infidelidad, meto la mano en el alambre de púa que divide bestias de hombres y espero que el caballo se digne a galopar con las fauces abiertas y descargar su avidez en mí. E incluso cuando escucho la palabra divorcio pienso qué experiencia de lujo es estar tirada contra el piso de un paraje mugriento cerca de un cementerio municipal. Bosta y paja alrededor, pero tener un cuerpo hambriento encima, que no es un cadáver, que no es un prisionero de guerra, el lujo de tener sobre las tripas un hombre entero, pies y cabeza sobre mí. Un paisano camina con un fusil al hombro, lo perturba un árbol retorcido y le tira a matar. Tatatatata, hubiera querido luchar en el frente. Llena de agujeros el tronco pero no cae. Se tambalea y sigue en pie. Mi marido hace como que no llora. El tipo encima de mí se mueve con ondulaciones de cadera, me toma del cuello, me hunde, no le veo los hilos a la pasión y sigue siendo apasionante. Telón (Harwicz, 2022 ; 70).

20. Le code couleur utilisé permet d'isoler les différents segments identifiables dans cet extrait. Comme on le voit, l'organisation du passage est basée à la fois sur la succession et l'entrelacs de ces segments ; celui qui apparaît en vert, notamment, qui correspond probablement à une conversation de la narratrice avec son mari (« escucho »), est intercalé au milieu d'autres segments. Si le rapport de causalité est maintenu entre les deux premiers segments (en rouge et bleu), le second se situant bien dans la continuité du premier, l'agencement de la suite est nettement plus difficile à appréhender : alors que rien ne l'indique dans le texte, notamment par la typographie, il semblerait que le passage au troisième segment, en orange, s'effectue par le biais d'une ellipse, car les deux personnages se déplacent à pied et ne se trouvent donc plus dans la voiture. Selon ma lecture de l'extrait, les segments qui suivent alternent entre évocation indirecte du dialogue avec le mari et de ses effets (en vert), pensées fugitives de la narratrice (en rose) et description d'une réalité visuelle et sonore (en marron), sans qu'aucune liaison logique ne permette d'expliquer le passage de l'un à l'autre. La fragmentation de la structure interne du chapitre permet ainsi un découpage du texte en vignettes ou en scénettes, comme le suggère la clôture de l'extrait par le terme « Telón », qui doivent leur surgissement à des raisons que le lecteur n'est pas en mesure d'identifier à partir des éléments diégétiques que l'auteur lui livre. Comme l'écrit Catherine Henri-Ménassé, à la lecture d'un texte fragmentaire ou d'un enchaînement de fragments, « à certains moments, la succession des [fragments] peut donner le sentiment d'une quasi-continuité ; quelque chose se poursuit, se développe, s'enrichit de nuances en restant dans l'ordre, sinon du même, tout du moins du très proche. Puis cette séquence est brutalement interrompue par un énoncé d'une étrangeté radicale » (Henri-Ménassé, 2014 ; 41).

2. Illisibilité, dis-lisibilité et alter-lisibilité

Et puis cet autre paradoxe : les illisibles aussi veulent être lus. Ils veulent même l'être « littéralement et dans tous les sens ». Eux aussi en appellent à la connivence de « l'hypocrite lecteur ». Pourquoi alors ne lui donner que ce qui semble fait seulement pour le dissuader, le frustrer, le choquer, le laisser interdit à l'orée d'un monde ostensiblement rébarbatif et labyrinthique ? (Prigent, cité par Gorillot, 2016 ; 267).

21. Le paradoxe que souligne le poète français Christian Prigent soulève une question fondamentale : les autrices qui, comme Gabriela Cabezón

Cámara et Ariana Harwicz, soumettent au lecteur des textes rendant l'expérience de lecture ardue, voire, apparemment, impossible, ont-elles pour autant la volonté de ne pas être lues ? Dès lors que l'on répond par la négative, cela suppose de chercher ce qui, au sein de leurs textes, est susceptible de relancer la lecture et le processus de déchiffrement du sens, au-delà des diverses techniques qui entretiennent l'hermétisme du texte. Dans un article dédié à Prigent, Bénédicte Gorrillot propose un cadre théorique qui me semble des plus porteurs, pour l'analyse de l'illisibilité. Elle écrit :

Il semblerait qu'on ait à prendre acte d'une profession de foi envers et contre tout. Le « tout » mis en balance serait le danger d'une (plus ou moins grande) *dis*-lisibilité. Par ce néologisme, on peut désigner le risque pris par les créateurs d'une compréhension et d'une réception âpres, difficiles ; par opposition à une *eu*-lisibilité rêvée (une lecture évidente et heureuse). La raison est que les auteurs engagés dans une telle entreprise font le pari d'une *alter*-lisibilité, c'est-à-dire d'une autre façon de « se-tenir-dans-la-langue-de-tous-les-jours » et de communiquer un sens. Dans l'histoire littéraire, l'autre (*alter*) est souvent ressenti par le public comme plus *dis*phorique qu'*euphorique*, d'où sa condamnation, par négation, en *in*-compréhensible, c'est-à-dire en *il*-lisible (Gorrillot, 2016 ; 267).

22. Gorrillot explique ensuite que le préfixe latin *dis-* suggère la dispersion, la séparation et l'éloignement, alors que le préfixe *il-* ou *in-* suppose une contradiction et une négation absolues ; en d'autres termes, contrairement à ce dernier, qui abolit la présence de la chose considérée, le préfixe *dis-* « renvoie plutôt à une distorsion et à un empêchement partiels » (Gorrillot, 2016 ; 267). Le terme « *dis*-lisibilité » serait ainsi plus approprié pour évoquer les textes qui ne sont pas sous-tendus par une volonté d'abolition radicale de la lecture, à l'image de ceux de Prigent, dont le parti-pris, selon Gorrillot, est celui « d'une *dis*-lisibilité, par foi en une autre lisibilité – ou *alter*-lisibilité – qui déstabilisera le lecteur et l'éloignera peut-être, perdu / violenté par sa traduction du réel-déroqué via une langue nouvelle qui tord le cou aux clichés de la langue commune » (Gorrillot, 2016 ; 269). Gorrillot identifie finalement les trois points cardinaux de l'écriture de Prigent : « défense de l'illisibilité, mais entendue comme risque assumé d'une *dis*-lisibilité, par foi en une *alter*lisibilité / traduction du monde » (Gorrillot, 2016 ; 269).

23. Quelles sont alors les techniques mises en place par Harwicz et Cabezón Cámara pour s'assurer que la *dis*-lisibilité de leurs romans ouvre la voie à une *alter*-lisibilité, réintroduisant ainsi une forme de fluidité dans la lecture ? Un élément commun aux deux textes serait la présence d'une nar-

ration autodiégétique, qui constitue un des rares facteurs de stabilité, au sein du récit. Françoise Susini-Anastopoulos, à propos de l'écriture fragmentaire, souligne ainsi « l'importance capitale qui échoit au moi comme lieu problématique de la relève des continuités ruinées » (Susini-Anastopoulos, 1997 ; 241). Apparaissant comme une forme de garantie de l'unité des fragments, la première personne

[...] fonctionne alors comme le référent unique et commun à tous les fragments, le signifié concret qui permet de dépasser la dispersion tout en la justifiant. En effet, la forme brève, en ce qu'elle dénude et particularise, épouserait au plus exact les soubresauts de la pensée, en « collant » à l'infinie diversité des états d'âme du sujet, en même temps qu'au caractère nécessairement fragmentaire de ses perceptions (Susini-Anastopoulos, 1997 ; 236).

24. La présence de ce « je » unificateur est d'autant plus significative, dans les deux romans, que la caractérisation des protagonistes-narratrices n'est pas redéfinie au cours du récit et est donc relativement stable.
25. Le dispositif visant à fournir les clés de lecture débute, dans les deux œuvres, par l'évocation auto-réflexive du texte et/ou de l'expérience de lecture. Le point de départ est effectivement la mise en scène de l'hermétisme à laquelle se livre chaque roman, par des effets de mise en abyme dont la valeur métatextuelle est forte. Dans *Romance de la Negra Rubia*, Gabriela Cabezón Cámara reproduit ainsi avec ironie le jargon abscons, nourri de lieux communs, qu'utilisent, selon elle, les critiques d'art. La musique qui accompagne une œuvre contemporaine est par exemple décrite en ces termes : « Era una música que se venía abajo, una inminencia de caída que no evitaba el lugar común y duplicaba la amenaza con lapsos de « silencio atronador », estoy citando el catálogo » (Cabezón Cámara, 2020 ; 47). *Matate, amor* brosse le portrait de personnages qui ne comprennent plus la parole des autres, soit parce que le débit rend le discours inintelligible (« Controlate, dice, no se te entienda nada si hablas de corrido » [Harwicz, 2022 ; 101]), soit pour des raisons de lexique (« lo vi mover una boca ya lejana, decir palabras que no entendí » [Harwicz, 2022 ; 108]), soit, enfin, parce que le caractère analogique du discours le rend opaque (« No entiendo sus metáforas, debe ser que no me da la cabeza » [Harwicz, 2022 ; 98]). On devine la dimension auto-réflexive de tous ces énoncés, qui semblent mettre en scène la position du lecteur face au texte d'Harwicz : lui aussi se trouve confronté, comme les personnages du roman, à un enchaînement saccadé de phrases et, surtout, à une description métapho-

rique du réel qui s'avère souvent particulièrement cryptique. Par ailleurs, l'environnement lui-même devient illisible pour la protagoniste, ce qui n'est pas sans rappeler l'effet déréalisant provoqué par la rupture de la référentialité, dans le roman : « Me acosté entre mi marido y nuestro hijo. Los miré respirar. Lanzarse el aliento dormido. Miré una cara, miré la otra. A mí en el medio. Me aburrí de sus facciones, me alarmé al ver que, después de mucho mirar, dejé de reconocerlos » (Harwicz, 2022 ; 81). On signalera toutefois que l'inintelligible n'est pas toujours défini négativement, comme l'indique un épisode de *Matate, amor* dans lequel la narratrice choisit de ne pas comprendre une situation ou, du moins, de feindre l'incompréhension, notamment dans ses relations avec les autres, car « es demasiado violento entenderse » (Harwicz, 2022 ; 90). Le processus visant à définir une alter-lisibilité débute donc également par l'acceptation de l'incompréhension.

26. Par ailleurs, dans *Romance de la Negra Rubia*, plusieurs passages suggèrent, toujours par le biais de l'auto-réflexivité, la nécessité d'envisager une autre approche du texte fragmentaire et hermétique, afin de ne pas en considérer seulement le caractère déconstruit ; n'y aurait-il pas également dans le texte, à l'image de ce qui anime la protagoniste du roman de Cabezón Cámara, une « fiera intención de pronunciar un fiat ordenador de caos celulares » (Cabezón Cámara, 2020 ; 54) ? De là la description de la musique accompagnant la protagoniste à la Biennale de Venise, le corps de celle-ci étant devenu une œuvre d'art à la suite de sa tentative d'immolation par le feu :

[...] la música compuesta para la ocasión, una especie de cumbia gótica y dodecafónica, deconstruída y vuelta a armar como si se desarmara una villa chapa a chapa y ladrillo a ladrillo y con esos materiales se edificara una catedral tan ojival como casi todas las que valen la pena pero sin nada de su solidez, con la luz entrando en haces desordenados por todas partes, atravesada de rayos, una catedral agujereada como una obra de Marcela Astorga [...] (Cabezón Cámara, 2020 ; 47)

27. À la manière de la musique-cathédrale imaginée par Cabezón Cámara, la structure du texte est à comprendre comme le résultat d'un double processus de déconstruction-reconstruction, à la jonction du chaos et de l'ordre, qui conduit à assembler des fragments pour former un édifice dont l'intérêt provient précisément des trous qui permettent de voir autrement, par la lumière qui s'y engouffre. La référence à Marcela Astorga ne doit rien au hasard et rappelle que c'est une photographie d'un détail d'une œuvre de l'artiste argentine qui a été choisie pour figurer sur la couverture de

Romance de la Negra Rubia. Cette œuvre, intitulée « Óculo », fait partie d'un projet appelé « Demolición/Construcción » et qui a consisté, pour Astorga, à percer le toit d'une maison sur le point d'être démolie, à Córdoba, afin que des faisceaux de lumière y pénètrent et illuminent l'espace resté dans l'obscurité. Elle décrit son œuvre en ces termes :

Óculo del latín *oculus*, ojo. En arquitectura, abertura o ventana de forma circular u ovalada. Demolición/Construcción. La "acción" construye otra situación. Cuarto oscuro, el Panteón de Roma, agujero en el techo....agujeros. Agujeros en el techo. Demoler, romper el límite. Techo: límite o capacidad máxima de alguien o algo Techo está paralelo al cielo. Constelación Agujeros como constelación. Mapa Cuarto oscuro con haces de luz. Construcción.

A partir del concepto de Demolición/Construcción con el que el grupo trabaja, tuve la idea de romper el techo, de una habitación totalmente oscura, con pequeños agujeros para dejar filtrar la luz. El lugar de los círculos se corresponderá con la representación de una constelación de estrellas. Me interesa romper el techo (límite) para iluminar esa oscuridad en forma de haces de luz, invadiendo el espacio. Este trabajo deriva de uno de los conceptos y material con el que vengo trabajando hace unos años. La idea de piel como casa * como lugar de contención, de órgano sensor, con poros. Territorio de memorias, de registros, de huellas. [...] A partir de esta acción me surge la idea de realizar un video. Consistirá en imágenes y sonido. Tomados ambos de la misma acción. No habrá texto ni palabras, solamente el sonido contará los matices, los detalles de esa situación (Astorga, 2008).

28. On le comprend, de nombreux éléments de la démarche d'Astorga semblent programmatiques et fondateurs du projet littéraire qui est celui de Cabezón Cámara. La démarche de reconstruction engagée par l'autrice, à l'image de celle d'Astorga, est également fondée sur une appréhension du réel qui, outre son caractère fragmentaire, ne passe plus nécessairement par les mots, mais, en l'occurrence, par l'image et le son. Le nom même de l'œuvre, « Óculo », préfigure l'importance du visuel et la nécessité de regarder autrement. On notera qu'une logique similaire apparaît chez Harwicz, dont la protagoniste exprime l'aspiration à trouver quelqu'un capable de lui « guérir les yeux » et d'« entraîner / instruire son regard » (Harwicz, 2022 ; 60). De plus, tant *Romance de la Negra Rubia* que *Matate, amor* utilisent le motif du miroir brisé (Cabezón Cámara) ou de la vitre brisée (Harwicz), dans laquelle s'observait précédemment la protagoniste, pour matérialiser cette nécessité d'un regard autre.

29. Savoir/pouvoir lire les deux romans semble ainsi être lié à la possibilité d'envisager une lecture qui, tout en acceptant le support même du texte, à savoir les mots, s'affranchisse de l'idée d'une référentialité et d'un mimétisme fondés sur ceux-ci, pour se concentrer sur les impressions que sus-

citent l'image et le son. Chaque roman a recours à des langages symboliques, soit pour signifier la fuite du réel, celle d'une femme, chez Harwicz, qui sombre dans la folie, soit pour élaborer un propos critique sur le monde contemporain, chez Cabezón Cámara. La valorisation de l'image comme clé de lecture du texte s'exprime de différentes manières, dans les deux textes, à commencer par une très forte présence de la transmédiatité, qui induit à elle seule une méthodologie alternative d'approche du réel, pour l'autrice, et de compréhension du texte, pour le lecteur. Dans *Matate, amor*, le décryptage des références transmédiales, notamment picturales, est partie prenante de la construction du sens et donc de l'alter-lisibilité à laquelle nous invite le roman, comme le reconnaît l'autrice, dans un entretien avec Laura Verdile :

Compongo a través del teatro y del cine, pero más que nada de la pintura y el teatro. Es como si fueran condensaciones. Todos los pintores pintaron a lo largo del tiempo la relación madre-hijo: desde las pinturas rupestres hasta hoy, en el siglo XX, que ves a Picasso, Botero, El Greco... Todos trabajan con la madre y el hijo y de esas representaciones queda también algo de todo eso como para componer la relación de mis novelas. Es como una transposición de un lenguaje a otro: de la pintura a la escritura (Verdile, 2017).

30. Cette intention se matérialise dans le roman, par exemple, dans l'extrait suivant :

Y entonces vi el aire saturado de una tensión sexual invisible. Rembrandt. Las bellotas caían y caían y caían tan lentamente, tan pesadamente, entre la copa del árbol y la tierra, que parece que dormían en el aire. Que lo cortaban con rayos dorados. Caravaggio. Ese soponcio, ese aire soñoliento de ver las hojas dar una y dos y todavía más vueltas antes de llegar, una hoja que cae, y la otra y la otra. Ese clima que entreabre la boca. Que vuelve agua dulce la saliva. Adiós al moho y a la negrura. La muerte del verano convertía el bosque en silencio y suspiros. Me tiré a un costado con el cochecito y dormí. Y soñé que lloviznaba (Harwicz, 2022 ; 63).

31. Si la référence est explicite, il revient ensuite au lecteur d'identifier ce qui la justifie. En l'occurrence, une lecture de l'extrait depuis la transmédiatité en accentue la dimension visuelle, par le lien qu'elle permet d'établir entre l'évocation de deux peintres passés maîtres dans l'art du clair-obscur, Rembrandt et Le Caravage, et, dans le texte, la lumière automnale qui irradie et retranscrit la mélancolie propre à la fin d'une époque. Le motif de la chute graduelle des végétaux renforce ce sentiment, tout en suggérant l'effondrement progressif du personnage. Par ailleurs, au-delà de la peinture, l'investissement du visuel passe également par l'omniprésence des images,

à caractère poétique, dans la prose d'Harwicz ; celles-ci saturent véritablement le texte, certaines plus hermétiques que d'autres, et révèlent une volonté de saisir le monde essentiellement sur le mode de l'analogie.

32. La poétisation du réel est également préfigurée dès le titre du roman de Cabezón Cámara, dans lequel la forme du *romance* sera ensuite matérialisée par l'intégration au texte de la parole poétique, de manière plus ou moins explicite. L'écriture adopte ainsi, à plusieurs reprises, le rythme de l'octosyllabe, comme dans l'extrait suivant — dans lequel je matérialise les mètres par des barres obliques — :

Digo quién lo hubiera dicho: / lo hubiera dicho cualquiera / es la respuesta coral, / pero están equivocados / el coro y el corifeo; / no lo hubiera dicho nadie / y menos que nadie yo. / Es que cualquier perspectiva / es un lugar conseguido, / yo no creo que haya lugar /totalmente regalado: / se llega a la perspectiva, / lo que organiza el relato, / y si se puede contar / es que algo de bueno habrá / ahí donde estás parado / y si se quiere contar / es que algo se está buscando (Cabezón Cámara, 2020 ; 29).

33. De même, peu après, un chant en octosyllabes entonné par la communauté d'artistes qui s'est formée autour de la narratrice est intégré au texte. Car peut-être plus encore que la poésie en elle-même, celle-ci me semble être mobilisée, chez Cabezón Cámara, en raison de la musicalité qu'elle suppose. La présence de la musique est constante, dans le roman, à la fois en tant qu'élément structurel de l'œuvre, comme le suggère la présence d'une coda, et en tant qu'outil de représentation et décodage du réel. Pour dire la sensation qui l'a envahie au moment de la rencontre avec sa future compagne, la narratrice a par exemple recours à la musique, « una música de esas que ponen en las comedias románticas cuando lo que se va a precipitar es un intercambio de fluidos cuya inminencia seguramente se venía sosteniendo o más bien inflando capítulos y capítulos como un globo cada vez más lleno de flujos con ganas de estallar mezclados » (Cabezón Cámara, 2020 ; 48). De même, la description de la fascination que provoque cette femme, alors qu'elle s'avance vers la protagoniste, n'est pas tant à comprendre à partir des mots utilisés, qui élaborent une nouvelle série d'images on ne peut plus énigmatiques, qu'à partir de la musicalité créée par le rythme cadencé du passage : « [...] ella avanzaba ligera y fuerte, como un tanque ultraliviano, como un tigre sin hambre, como una Napoleona de vacaciones en Cancún, como Walt Disney navegando hacia un glaciar » (Cabezón Cámara, 2020 ; 48). Comme le souligne cet extrait, l'alter-lisibilité que le lecteur est invité à envisager consiste à s'affranchir des mots,

dont la signification peut s'avérer opaque, pour faire émerger le sens à partir d'autres paramètres du texte. Peu après, c'est de nouveau la musique qui est convoquée pour décrire l'acte sexuel :

[...] me entró en la boca como le entraba a todo, como si fuera la dueña me metió un caballo de Troya con parlantes de rave y a mí se me abrió hasta el alma, quiero decir que me hubiera entrado un piano en la concha esa madrugada venezolana (Cabezón Cámara, 2020 ; 51).

34. Resterait à considérer la dimension politique dont se dote l'écriture fragmentaire, précisément lorsqu'elle heurte la fluidité de la lecture et pose la question de la lisibilité. Chez Harwicz, il ne me semble pas que l'illisibilité ou la dis-lisibilité provoquée par la forme fragmentaire soit réellement à mettre sur le compte d'une intention politique. Le propos reste politique, bien sûr, par la description des multiples pressions et conventions sociales et/ou familiales qui pèsent sur une femme comme la protagoniste, mais aussi par l'élaboration d'un personnage remettant radicalement en cause la représentation normative de la maternité, mais la raison d'être du chaos qui, à première vue, règne dans le texte tient peut-être davantage à une volonté de signifier le lent effondrement d'une femme, dont la dépression *post-partum* se mue peu à peu en folie. L'héroïne elle-même se fait le témoin de cette évolution, en soulignant, au début du roman, l'incertitude qui règne quant au diagnostic de son mal-être : « [...] voy perdiendo la cabeza, pero ni siquiera sé si es así. Nadie lo sabe. Ni yo, ni mi hombre, menos un médico » (Harwicz, 2022 ; 28). Au contraire, à la fin du roman, le constat est sans appel : « Un soplo de irracionalidad había quemado mi existencia » (Harwicz, 2022 ; 121).
35. Dans *Romance de la Negra Rubia*, la situation me semble plus ambiguë, même si l'orientation politique du roman est indéniable : par le choix d'une intrigue centrée sur une communauté d'artistes s'opposant aux forces de l'ordre qui souhaitent les déloger, de la représentation d'un collectif populaire qui lutte contre la gentrification, d'une description de l'hypocrisie et de la démagogie des politiciens ou de la rapacité des médias, d'un portrait des hautes sphères de l'art contemporain, entre autres exemples, Cabezón Cámara fait du texte un vecteur de dénonciation. Le projet à la fois artistique et social qui se cristallise autour de la protagoniste est pensé par et pour un ensemble de personnes marginalisées, réunies dans la catégorie des « rotos y descosidos » (Cabezón Cámara, 2020 ; 40). De même, la volonté de replacer au centre des populations subalternes est signifiée par

cette musique-cathédrale dont la composition suppose la transformation, pour ne pas dire l'élévation, du « petit », du « laid », figuré, dans le roman, par la métaphore du bidonville, en quelque chose d'aussi grandiose qu'une cathédrale. L'autrice explique ainsi, dans un récent entretien, que, avec cette œuvre, « trat[ó] un poco de jugar con lo mismo del lenguaje y también, rabiosamente, con la política argentina e incluso con la política del arte » (Pacheco, 2017). Néanmoins, l'ironie subtile qui parcourt le roman, de même que l'impossible identification du lecteur avec la protagoniste, dont le lecteur découvre les accommodements et les compromissions, empêche une interprétation univoque de la portée politique du texte. Car c'est un des autres atouts du fragment, pleinement exploité par Cabezón Cámara : par l'ambiguïté et la dis-lisibilité qu'il génère, ne serait-il pas également une forme particulièrement à même d'exprimer une opposition à un discours dogmatique ? À ce sujet, Catherine Henri-Ménassé écrit :

[le fragment] est tentative de construction d'un objet littéraire suffisamment unifié pour constituer un recueil, et en capacité de maintenir une radicale défiance devant la tentation d'un discours totalisant. Un discours qui aurait aussi le pouvoir de devenir totalitaire en enfermant la pensée dans le carcan d'une suite de causalités interminables qui s'enchaîneraient de façon univoque. Il y a au cœur de l'écriture du fragment une volonté de destruction de l'idée même d'un enchaînement idéique lissé, de l'adéquation du mot à la pensée. Elle implique une exigence d'attention au multiple, au complexe, au paradoxal, invitant à la rupture de l'univocité et installant la notion d'ouverture, d'inachèvement, d'incertitude, d'ébranlement et de chaos, au cœur même de ce qui fait notre capacité à penser le monde. En ce sens elle est acte de résistance (Henri-Ménassé, 2014 ; 38).

36. Le roman de Cabezón Cámara participe de cette logique, par la suspension constante du sens et l'impossibilité de parvenir à une lecture politique sans ambiguïté de l'œuvre, qui s'oppose à la doxa de l'univocité :

[...] face à cette inscription presque libertaire du sens, qui circule, qui fuit et ne se fige jamais, une présence autoritaire dans le texte est représentée par le discours de la "doxa" qui agit comme force répressive du texte. Car pour la "doxa" il n'y a qu'un style possible, celui qui naît de l'unicité du sujet parlant, qui est véhiculé par une vie, une histoire concrète assumée par celui qui signe le texte. Il va sans dire que cette unicité rend le texte lisible en le réduisant, ipso facto, à une simple fonction de communication. Bien au contraire, l'écriture ouvre l'espace d'un théâtre où s'affrontent des conceptions opposées du monde. Toute écriture subversive présente le "ça" du pluriel, des discours de la contradiction, face à un "on" qui prétend imposer une lecture unique, conventionnelle, lisible. La *doxa* exerce une violence mise en scène à travers les lieux communs et prend pour arme l'illisible qui constitue ainsi la limite au-delà de laquelle le texte perd son sens – ou sa valeur marchande. En fait, ce qui réellement produit cette limite, c'est une transformation du fait poétique qui devient politique, l'illisible n'étant

alors qu'un cache venant censurer l'imbrication du réel et du texte. Le texte s'oppose alors à la doxa, se constituant comme violence scripturale ; c'est-à-dire qu'il marque dans sa genèse même une opération de démystification des langages totalitaires, des langages de reproduction que l'opinion publique véhicule pour assurer son idéologie qui n'est autre, en fait, que l'idéologie dominante. Nous pensons donc que l'illisible doit être lu en relation au Pouvoir, et donc en relation à la violence que celui-ci exerce – à travers l'inconscient du lecteur, les conventions, les normes, comme des divers "sur-moi" qui limitent la liberté du créateur – sur le texte (Ripoll, 2005).

37. En somme, on parvient à la conclusion que *Romance de la Negra Rubia* fait un usage du fragment qui est d'autant plus politique que celui-ci n'est pas mis au service d'un projet politique monolithique, ce que confirme l'autrice :

[...] escribir literatura puede ser intentar desautomatizar el uso de la lengua que hacen los medios masivos de comunicación, que agarran una palabra y le dan un sólo significado. Y nosotros podemos estar ahí para señalar la polisemia, y todas las asociaciones que se pueden hacer, y toda la libertad que hay en eso. Parece una pavada, pero es así: haciendo que las palabras signifiquen una sola cosa; que las oraciones tengan una determinada extensión y no otra; que la gramática sea la escolar y nada más, termina pasando que somos hablados por ellos, nos roban la lengua, como si nos colonizaran la cabeza (Pacheco, 2017).

38. Que révèlent, en définitive, des romans comme *Romance de la Negra Rubia* et *Matate, amor* ? Dans un premier temps, ils permettent d'envisager les limites de l'écriture fragmentaire, lorsque, poussée à l'extrême, celle-ci heurte puissamment la fluidité de la lecture, au-delà de l'impression suscitée de prime abord par le flot textuel généré par le flux de conscience. L'illisibilité ne tient pas alors à un rejet éthique éprouvé par le lecteur vis-à-vis du texte, mais à l'impossibilité même de comprendre la littéralité du récit. Celui-ci atteint ce point extrême lorsque des stratégies de rupture de la causalité ou de la référentialité ne permettent plus au lecteur d'établir une continuité soit entre les différents fragments qui composent le texte, soit entre le réel et le monde représenté – qui ne semble pas non plus doté d'une cohérence qui lui serait propre, comme l'a montré l'exemple du cadre géographique de *Matate, amor*. Toutefois, des romans comme ceux d'Ariana Harwicz et Gabriela Cabezón Cámara instaurent une nouvelle forme de fluidité et maintiennent ainsi la lisibilité du texte, non conventionnelle, ce qui m'a conduit à parler d'alter-lisibilité pour qualifier ces logiques de déstabilisation du lecteur, qui doit identifier ce qui, au sein même du texte, en contient les clés, non plus tant d'interprétation, mais simplement

de compréhension. Comme l'écrit Françoise Susini-Anastopoulos, l'écriture fragmentaire « élit son lecteur » (Susini-Anastopoulos, 1997 ; 40).

Bibliographie

ASTORGA Marcela, « Marcela Astorga: “óculo” », in *Demolición/Construcción Proyecto*, 2008. URL : <https://tinyurl.com/h8cmajxa>

BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

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

CABEZÓN CÁMARA Gabriela, *Romance de la Negra Rubia*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2020 [2014].

GORRILLOT Bénédicte, « Illisibilité ou dis-lisibilité de l'écriture poétique française contemporaine : le cas de Christian Prigent », *Aletria - Revista de Estudios de Literatura*, vol. 26, n° 3, 2016.

HAMMERSCHMIDT Claudia, « La dicotomía de lo legible e ilegible en la literatura argentina contemporánea, o *El lado oscuro* de Carlos Gamerro », *Cuadernos LIRICO*, 17, 2017.

HARWICZ Ariana, *Matate, amor*, in HARWICZ Ariana, *Trilogía de la pasión*, Anagrama, Barcelone, 2022 [2012].

HENRI-MÉNASSÉ Catherine, « René Char – Maurice Blanchot : la métaphore et le fragment... », *Le Coq-héron*, n° 219, 2014.

HUGLO Marie-Pascale, « L'art d'enchaîner. La fluidité dans le récit contemporain », *Protée*, 34 (2-3), 2006.

JOUBE Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

LACOUÉ-LABARTHE Philippe et NANCY Jean-Luc, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.

PACHECO Mariana, « Argentina. Entrevista a Gabriela Cabezón Cámara », in *Resumen latinoamericano*, 19/09/17. URL : <https://tinyurl.com/yc4vruna>

RIPOLL Ricard, *Stratégies de l'illisible*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2005. URL : <https://books.openedition.org/pupvd/26914?lang=fr>

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

VERDILE Laura, « Entrevista a Ariana Harwicz: “Se derribó esa idea de que la mujer escribe rosa” », *La Primera Piedra*, 08/08/17. URL : <https://www.laprimera piedra.com.ar/2017/08/entrevista-ariana-harwicz-se-derribo-esa-idea-la-mujer-escribe-rosa/>

WALDEGARAY Marta Inés, « Avant-propos », in WALDEGARAY Marta Inés, *Hermétisme programmatique: questionnement et réflexions autour de l'écriture contemporaine*, ÉPURE - Éditions / Presses Universitaires de Reims, 2018.

___, « Hermetismo programático en la literatura rioplatense contemporánea: avatares de lo legible », *Cuadernos LIRICO*, n° 17, 2017.