

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

En temps de paix

Michel Nareau

Numéro 334, printemps 2022

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/98120ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Nareau, M. (2022). Compte rendu de [En temps de paix]. *Liberté*, (334), 65–67.

Tous droits réservés © Michel Nareau, 2022

Cet document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>



En temps de paix

Michel Nareau

Un territoire accède à la fiction quand il est fini.
On raconte toujours en temps de paix.

— Michael Delisle

En 1956, le grand romancier brésilien João Guimarães Rosa fait paraître *Grande Sertão : Veredas* (*Diadorim* en français), un des cinq grands romans du XX^e siècle, selon moi. Rosa y raconte le délitement du sertão – ce désert mythique, source de l’imaginaire populaire – du point de vue du criminel et des bandes errantes qui ont organisé la soif et l’ambition dans un lieu en manque de tout sauf d’histoires. Acte de remémoration, long monologue plein de zigzags, drame existentiel de la poussière, récit de solitude, *Diadorim* est un roman d’aventures tragiques, d’amour queer, une épopée de sable, un peu ce qu’aurait été l’œuvre de Jacques Ferron s’il avait eu le talent d’Anne Hébert. Cette immense relecture des mythes locaux, de la langue populaire, des schémas sociaux et amoureux, m’est revenue en tête en lisant deux grands romans argentins, chacun finaliste à des prix internationaux prestigieux (Booker et Goncourt), parce qu’ils s’attardent, tout comme chez Rosa, à un exercice constant de déplacement du regard, pour ancrer autrement des histoires, des ter-

Mariana Enriquez
Notre part de nuit
Traduit de l’espagnol (Argentine) par Anne Plantagenet
Du sous-sol, 2021, 760 p.

Gabriela Cabezón Cámara
Les aventures de China Iron
Traduit de l’espagnol (Argentine) par Guillaume Contré
L’Ogre, 2021, 246 p.

ritoires, et les rapports de domination qui les érigent. En résultent deux fresques troublantes et stimulantes, fondées sur la violence et sa transfiguration.

Les aventures de China Iron, de Gabriela Cabezón Cámara, et *Notre part de nuit*, de Mariana Enriquez, débutent de la même manière, en évoquant une lumière, un éclat, qui précipite un déplacement. Dans le premier récit, c’est le chatolement d’un chien errant qui mène une adolescente autochtone sans nom à le suivre, puis à prendre la route pour sortir d’une misère abjecte. Nommant le chien Estrela (« étoile »), elle va aussi se baptiser en découvrant le monde autour d’elle, China Josephine Star Iron y Tararira, comme si elle faisait corps avec son compagnon canin. Dans le second, c’est la sublime lumière matinale qui convainc Juan d’emmener son fils au nord de l’Argentine pour faire face au passé familial et aux attentes des aïeux. Deux errances qui sont autant de réécritures d’un passé national violent vécu dans les chairs et qui mènent à une quête de lumière aux formes diffuses. Les deux autrices argentines écrivent à partir d’un désir de s’affranchir d’un récit déjà constitué, d’en démailler la trame, comme Pénélope, moins pour retarder une conclusion inévitable que pour en transformer le sens et le parcours.

J'aime dire que les littératures des Amériques ont un problème de seuils. Elles doivent concilier un besoin de refuge, de préservation de soi et du monde connu (le *home*), et la nécessité de sortir du même, d'aller à la rencontre de l'inconnu, surtout s'il prend les traits d'un Autre (la *frontier*). Le seuil, c'est le point de bascule entre ces deux postures, ces deux espaces, le terrain trouble qui engage le mouvement, l'exploration, la transformation de soi, le rapport à la communauté. Les grands romans des Amériques, de *Moby Dick* à *Fictions*, des *Fous de Bassan* à *Cent ans de solitude*, sous une forme ou une autre, reprennent cette trame. Les romans de Cámara et d'Enriquez jouent avec brio et lucidité cette oscillation.

Les aventures de China Iron sont une réécriture explicite d'un des grands récits nationaux argentins, *Martín Fierro*, poème épique rédigé par José Hernández en 1872. Dans cette œuvre, Hernández racontait les tribulations d'un gaucho, un de ces gardiens de troupeaux bovins de la pampa, région de plaine et de poussière, réquisitionné par l'armée pour combattre les populations autochtones et asseoir le pouvoir de l'État argentin. Le poème devint rapidement célèbre parce qu'il chante la grandeur du gaucho, qu'il met en mots la valeur de ce travail tout en racontant le drame des petites gens bafoués par le pouvoir centralisateur argentin. Fierro abandonne sa femme et ses enfants pour rejoindre l'armée et, quand il revient à sa ferme et qu'il constate qu'il est seul, il reprend la route pour combattre l'injustice. Cámara reconstruit l'histoire, mais du point de vue de l'épouse, cette adolescente autochtone de quatorze ans que Fierro gagne aux cartes et qui est deux fois mère avant même d'avoir un nom.

China Iron, dont le nom fait davantage référence à une minière étrangère qu'à une identité propre, est précisément en quête d'elle-même, d'une manière d'habiter le monde qui soit à la hauteur de l'éclat entrevu. Très rapidement, elle va se lier à Liz, une Anglaise qui conduit sa charrette sur les plaines poussiéreuses. Les deux femmes deviendront partenaires d'errance, à la manière de *Thelma et Louise*, version XIX^e siècle. Autour de trois lieux (qui sont autant de chants d'une émancipation féminine) – le désert, le fortin, la terre de l'intérieur –, Cámara raconte un long voyage, les premiers baisers, deux récits de vie opposés, celui des deux femmes, mais aussi l'histoire coloniale, les génocides autochtones, les guerres civiles. Elle déploie un témoignage poétique à même de dire le trouble de se percevoir dans la chape de poussière qui englobe tout :

Les pattes en l'air, devant, dessous, derrière, comme des toupies sur un axe horizontal ; [les vaches] avançaient en rangs rapides et serrés, entraient vivant[e]s et ressortaient en kilogrammes de viande pourrie. C'était un torrent de vaches en rapide chute horizontale : ainsi se précipitent les fleuves dans mon pays, à une vitesse qui est aussi un approfondissement, et me revoilà revenue à la poussière du début, celle qui opaci-

fait tout, et à l'éclat du chiot que j'ai vu comme si je n'avais jamais vu un éclat et comme si je n'avais jamais vu des vaches nager.

L'éclat, c'est un dégagement de cette poussière, de ces résidus des histoires anciennes, des guerres et des violences antérieures, qui se déposent sur soi et opacifient son horizon. L'éclat, c'est la trouée de sens qu'on traque et qu'on poursuit sur les routes non tracées de la pampa pour faire son propre chemin et ne plus être la possession de l'autre, serait-il chanteur de ses faits d'armes. L'éclat, c'est le paysage qui se reconstitue dans le soulèvement des roues, c'est la voix vive de Liz qui raconte la brume (sa propre poussière liquide) de son Angleterre natale. L'éclat, c'est le moule qui se fend devant la transhumance des corps et des bêtes, quand les récits se mêlent et forment une argile nouvelle, c'est l'ébrouement de deux corps qui se trouvent, se soulèvent, s'aiment.

L'intérêt premier de cette épopée de l'intérieur, c'est de raconter la découverte du monde dans le mouvement à partir d'un témoignage qui exprime une utopie queer. China raconte sa découverte du langage, tant son espagnol émaillé de langues autochtones que l'anglais que lui transmet Liz, mais elle fomenté aussi un espace de fusion avec sa compagne, où les corps et les histoires du passé se mêlent aux projets d'une hacienda hors du contrôle patriarcal.

La section du roman consacrée au fortin vise à décrire le modèle impérialiste anglais et la manière dont l'État argentin veut se modeler sur la possession du sol et des êtres à la manière britannique. China et Liz y réagissent en se déguisant, en rusant, en brannant des ressources ou des alliés, afin de mener à bien leur projet d'émancipation. Elles organisent une immense fête, orgie d'alcool et de caresses, pour briser de l'intérieur ce carcan, puis elles reprennent la route, outillées pour fonder leur propre petite communauté queer. L'éclat, finalement, est cette langue que China tisse pour se raconter, plus somptueuse que celle de Fierro, plus ouverte à l'apport des autres, aux paroles portées par chacun, ce qui fait de son témoignage un apprentissage partagé de la liberté.

Dans *Notre part de nuit*, Mariana Enriquez construit aussi un récit qui remet en cause les histoires léguées (élection divine de quelques familles bourgeoises, quête familiale de la vie éternelle), les trames déjà définies (notamment *The Waste Land*, de T. S. Eliot), pour mieux cerner comment un père et un fils parviendront à se dépêtrer d'un culte dans lequel ils occupent le rôle central de médiums entre le monde de l'Obscurité (avec ses violences et ses sacrifices) et celui de l'élite argentine. Juan veut tout faire pour que son fils Gaspar n'ait pas à se mettre au service de cette secte toujours insatiable ni que ses dons soient connus de sa famille, qui dirige la secte en question (de même que le pays), parce que le mandat de médium viendrait régenter entièrement son existence. Si le roman commence comme *La route*, de Cormac McCarthy, avec la longue traversée qu'entreprennent le père et son fils

pour remonter vers l'extrême nord argentin, alors que la dictature militaire impose son oppression, il emprunte ensuite au genre fantastique et à la contre-culture pour dresser un portrait à la fois allégorique et réaliste de l'Argentine des années 1960 à 2000, et de ses liens troubles avec l'Angleterre. En glissant de l'optique d'un personnage à un autre, d'un Juan malade, condamné par ses visions et sa prescience, à un Gaspar qui grandit sans comprendre les hantises de son père, en passant par les amis de Gaspar (Vicky, Adela et Pablo), *Notre part de nuit* cherche moins à camper la terreur des forces maléfiques qu'à raconter le destin d'êtres confrontés à une violence impersonnelle, qu'elle soit celle du sacré ou de la dictature.

Que le roman décrive des rituels sacrificiels, les tumultes intérieurs d'un père qui est prêt à tout pour protéger son fils de ses propres dons, les fixations de l'adolescence sur le corps (notamment les relations homosexuelles, vues comme un espace d'affirmation et d'identité retrouvée), la reconnaissance sociale ou l'exploration artistique et littéraire, il le fait toujours avec une économie de moyens et une capacité à ouvrir une brèche dans l'obscurité qui encercle chaque protagoniste. C'est cet angle, très nuancé, fouillé, ample, qui permet au roman d'être plus qu'un récit fantastique et de devenir une riche interrogation sur l'existence, sur les seuils, sur la part de violence inscrite en soi.

Un passage, qui me semble particulièrement riche, concerne une petite maison de Buenos Aires qui attire le groupe des quatre amis adolescents. La demeure est abandonnée, sujet de mille rumeurs urbaines et le lieu d'un drame important, mais lorsqu'ils vont la visiter, en brisant les chaînes qui l'enclosent, ils se rendent compte qu'elle est plus imposante à l'intérieur que de l'extérieur, qu'elle ouvre en quelque sorte sur de nouvelles dimensions, comme si le refuge, le repli du *hombre* étaient une immense exploration d'une oppression subie :

Poussière, cendres. Être orphelin signifiait porter des cendres. Adela avançait, enthousiaste, sans peur. Elle pénétrait dans la maison éclairée par son soleil privé, cette maison qui était différente à l'intérieur. Pablo lui demandait d'attendre, mais elle ne l'écoutait pas. La vibration l'attirait. Sous l'étrange lumière qui ne venait de nulle part, elle paraissait dorée.

La maison comme membrane, comme seuil entre les histoires, comme lieu de passage : une telle image est filée tout au long du roman, dans des perspectives distinctes et toujours fécondes.

Ces deux romans travaillent à contester un récit national, que ce soit celui de la grandeur du gaucho ou celui du pouvoir de l'élite portègne, quand il s'appuie sur la dictature. Ce faisant, ils révèlent aussi un rapport constitutif à l'Angleterre, vue comme une part d'ombre chez Enriquez ou comme un éclat transgressif chez Cámara. Mais dans les deux cas, la trame anglaise est une contestation du récit légué,

ce qui est aussi au cœur d'un autre roman argentin récent : *La Terre de Feu*, de Sylvia Iparraguirre. Il y a lieu de voir dans ce détour anglais une espèce de hantise qui couve, le résidu poussiéreux de guerres qui ont transformé le paysage, les êtres et les structures de pouvoir. Reprendre un récit, c'est certes en reconnaître la rémanence, sa force fantomatique, pour saisir

Ces deux romans travaillent à contester un récit national.

comment ses réitérations se sont rendues jusqu'à soi, comment elles déterminent qui on est, comment on use de son schéma mental pour répondre à l'inconnu. C'est aussi voir comment un imaginaire est traversé par ces récits, avec les motifs, les positions, les traditionalismes qu'il convoque, malgré soi. Mais il y a surtout dans le geste de la réécriture d'un récit et la volonté de le changer, et de là d'en faire apparaître un versant tu, écarté, une perspective autre, à l'occasion émancipatrice. Cámara et Enriquez appartiennent à une nouvelle génération d'autrices argentines qui bousculent les formes (épiques, gothiques, fantastiques) pour exhiber le trouble des corps, la cicatrice des blessures et des violences subies. Se construit alors une histoire chargée des possibles de la vulnérabilité.

Peut-être qu'après la guerre des Malouines, après les crises économiques, monétaires, sociales qui ont secoué l'Argentine, peut-être aussi après un canon littéraire qui s'était déjà, dans un axe vertical (de la hauteur, un peu méprisante, borghésienne aux ténèbres des prisons de Manuel Puig et aux labyrinthes d'Ernesto Sábato), frotté aux récits collectifs et à leurs remémorations, ces autrices explorent, avec cette horizontalité qui est un approfondissement, pour reprendre l'expression de Cámara, la part de nuit dans le récit national, pour réintroduire le trouble que l'impérialisme anglais a produit en se maillant à ces mythes du commencement. Si Cámara propose une espèce de fusion charnelle entre China et l'Anglaise pour échapper au cadastrage du fortin argentin, et, ce faisant, défend une langue à même d'épouser le tumulte du paysage, Enriquez mise davantage sur la traque des vérités, sur la révélation des témoignages pour exposer le caractère cru des forces obscures au pouvoir. Dans les deux cas, c'est le même geste visant à renouer avec le récit du passé pour le raconter à nouveaux frais qui ouvre un seuil à explorer. Cette écriture en temps de paix, qui revient en arrière pour tracer des voies de traverse, est aussi un moyen de sortir d'un refuge, comme à la suite d'une tempête, de constater les dégâts et de construire à nouveau. L