

INTRODUCTION

L'homogénéité de l'œuvre de Cristina Rivera Garza tient à sa diversité. C'est à travers cette apparente première contradiction que l'on relèvera le défi de lecture qu'elle nous propose. En effet, elle explore plusieurs genres pour mieux les confronter en défiant les grilles de lecture traditionnelles forgées par l'histoire et la critique littéraires. Au-delà de son caractère transgénérique (poésie, nouvelles, romans, récits, essais), interdisciplinaire (histoire, littérature, sociologie) et, à l'occasion, bilingue (espagnol, anglais), son œuvre présente une cohésion artistique à travers le seul geste qui en stimule la création et constitue l'objet continu de sa réflexion : l'écriture. De ce point de vue, dans *Los muertos indóciles*, l'auteur livre une synthèse des principaux enjeux et mutations de son activité, pensée en termes exclusifs d'écriture et non de littérature. Cette distinction, à laquelle elle tient, révèle une posture critique et politique partagée par beaucoup d'écrivains de sa génération s'employant à remettre en cause le statut de l'auteur. Celui-ci n'est plus considéré comme un génie touché par la grâce de l'inspiration, mais comme un « travailleur » de signes. En effet, il est le maillon d'une chaîne (« de montage ») collective qui transforme le moindre événement en langage. Ce sont les étapes et les enjeux de cette transformation, plus ou moins déclarée et visible, qu'il nous importe de sonder.

L'œuvre de Rivera Garza doit être considérée comme un « champ d'action », pour reprendre une formule utilisée par le narrateur de *La muerta me da*, plus que comme un produit fini. De fait, l'impression que cette œuvre se dérobe précisément par manque de contours précis ne quitte jamais le lecteur. Le seuil même de la diégèse est parfois inaccessible. Comprendre et résumer ce que raconte *Lo anterior*, par exemple, constitue un premier obstacle qu'il faut accepter de ne pouvoir surmonter pour faire fonctionner le texte. De même, dans une tentative

de définir la nature de *Allí te comerán las turicatas*, Vivian Abenshushan écrit dans le prologue :

ici, dans la limite floue qui sépare le sommeil des moments d'éveil, aux confins proches de la mort et de la folie, nous ne savons pas ce qui se passe avec certitude. C'est de ça qu'il s'agit. *Allí te comerán las turicatas*: c'est l'impossibilité d'une phrase comme celle-ci : « il s'agit de cela ».

aquí, en el límite borrado entre sueño y vigilia, en los confines cercanos a la muerte y el desvario, no se sabe qué pasa con claridad. De eso se trata. Allí te comerán las turicatas: de la imposibilidad final de una frase como esta: « De eso se trata ».

Le lecteur est alors contraint de se forger une grille de lecture sur mesure, propre à déchiffrer cette écriture différente, « autre », au nom de ce que rappelle très justement Luisa Valenzuela : « L'écriture est un fait perturbateur par son caractère métaphorique : elle déconstruit les repères et en établit d'autres, elle est l'autre par excellence »/« *La escritura es un hecho perturbador por su carácter metafórico: rompe órdenes y establece otros, es lo otro por excelencia*¹ ». Nous nous proposons donc, à l'aune de cette écriture rivérienne « autre », d'élaborer une grille de lecture qui invente elle aussi ses propres codes. C'est là le défi majeur que nous imposent les livres de Rivera Garza dès lors que l'on en cherche la cohésion. Car cohésion il y a. En effet, l'intrépidité et la vivacité de son travail de déconstruction ne riment pas avec chaos pour autant. La notion de mouvement, au sein de ce que nous avons identifié comme un « champ d'action », devient alors opératoire. Elle nous permet de saisir l'originalité d'une esthétique par-delà les repères traditionnels fournis en premier lieu par l'histoire, la narration et les personnages. Chávez Pérez introduit la métaphore du fleuve pour tenter de cerner le secret de l'écriture ; elle nous semble parfaitement adaptée à notre postulat d'analyse :

En dehors de l'histoire racontée, tout texte littéraire enferme quelque chose qui ne se voit pas : l'écriture, comme une sorte de fleuve souterrain qu'il est impossible d'ignorer bien qu'on ne le voie pas. L'écriture est partie intégrante du secret et du catalyseur des expériences et des réflexions qui affleurent en elle sous diverses formes (lettres, journaux intimes, mémoires, confessions et autres).

A parte de la historia que se cuenta, en todo texto literario subyace algo que no se percibe: la escritura, una especie de río subterráneo que es imposible ignorar aunque no se vea. La escritura es parte fundamental del secreto y elemento motor de las vivencias y reflexiones

1. Luisa Valenzuela citée par CHÁVEZ PÉREZ Fidel, « Verdad, secreto y escritura en *El lenguaje de las orquídeas* de Adriana González Mateos », *Revista de literatura mexicana contemporánea*, México, Eón-UTER, n° 38, Julio-sept. 2008.

*que afloran en ella en diversas modalidades (cartas, diarios, memorias, confesiones y otras más)*².

Dans *Valiente mundo nuevo* (1990), Carlos Fuentes met également en avant les notions de mouvement et de tension pour asseoir sa conception du roman : « Le roman est un champ d'énergie où s'affrontent des forces centripètes (histoire) qui résistent au mouvement et des forces centrifuges qui aiment le mouvement, le devenir, l'histoire, le changement... »/« *La novela es un campo de energía donde debaten fuerzas centripedas (historia) que se resisten a moverse y fuerzas centrifugas que aman el movimiento, el devenir, la historia, el cambio*³... »

Chez Rivera Garza, l'idée de mouvement naît de l'illusion que ses œuvres réfléchissent le geste de l'écriture. Pour le lecteur, il s'agit dès lors de lire une « œuvre-en-train-de-s'écrire », plutôt qu'une œuvre écrite, de voir « l'écrivain qui écrit en-ce-moment. Là, maintenant. Ici »/« *[al] escritor que escribe en-ese-momento. Ahora mismo. Aquí* » (LMD, p. 190), comme le souligne le narrateur de *La muerte me da*. Cette impression de voir une œuvre en train de s'écrire vaut pour chaque livre en particulier et, à un niveau supérieur, pour l'ensemble des livres dès lors qu'on envisage de comprendre les liens étroits qu'ils entretiennent. L'idée de mouvement associé au geste de l'écriture nous rappelle la main immortelle du « graphographe » de Salvador Elizondo, qui martèle « j'écris que j'écris » : « J'écris. J'écris que j'écris. Mentalement je me vois écrire que j'écris et je peux aussi me voir me voyant écrire »/« *Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo*⁴ ». Salvador Elizondo fait partie de ceux qui ont manifesté, avec une ardeur singulière, la volonté de perturber les codes de la représentation littéraire à partir de la place symbolique accordée au corps. C'est dans son sillage que s'inscrit Rivera Garza, pour qui l'activité d'écrire est un acte physique pensé dans sa relation au corps : « J'ai toujours cru qu'écrire est l'acte physique de la pensée et que penser-avec-un-autre est juste une autre façon de décrire l'acte de lecture »/« *Siempre he creído que escribir es el acto físico del pensar y que pensar-con-otro es sólo otra forma de describir el acto de leer*⁵ ». D'où notre proposition d'une écriture-mouvement, calquée sur celle d'image-mouvement de Gilles Deleuze : « Le mouvement ne se confond pas avec l'espace parcouru. L'espace parcouru est passé, le mouvement est présent, c'est

2. *Ibid.*

3. Carlos FUENTES, *Valiente mundo nuevo*, México, FCE, 1990, p. 36.

4. Salvador ELIZONDO, *El grafógrafo*, México, Joaquín Mortiz, 1972.

5. *Palabra de América*, op. cit., p. 17.

l'acte de parcourir⁶. » L'« acte de parcourir » se résume, pour l'auteur, à l'acte/ le geste d'écrire et de penser ; pour le lecteur, à celui de lire. Dans le domaine de l'art cinématographique abordé par Deleuze, la notion de mouvement va de soi, à travers l'idée qu'un film met précisément en mouvement une suite d'images. Chez Rivera Garza, le mouvement c'est le geste fait œuvre. Dans l'introduction à son dernier essai de 2013, *Los muertos indóciles*, elle parle précisément de son livre comme d'un chantier inachevé qu'elle a décidé d'interrompre mais qui aurait pu être remanié à l'infini : « Finalement, je n'aurais pas osé proposer le livre en l'état, ni interrompre son incessante élaboration, qui est un processus, comme l'on sait, infini »/« *Finalmente no me habría atrevido a dejar este libro como está, a interrumpir su incesante quehacer de libro, que es un proceso, como se sabe, infinito* » (LMI, p. 15). Dans l'introduction à son livre *La Castañeda*, elle souligne à nouveau cet aspect⁷. Envisager la description d'une écriture-mouvement signifie donc observer les modalités textuelles de l'inscription de l'écrivain dans le présent de son geste – « de l'écrivain qui écrit en ce moment »/« *[del] escritor que escribe-en-ese-momento* » –, sur un plan artistique⁸, stylistique et esthétique. L'image de la main créatrice en mouvement est une métaphore choisie pour introduire l'idée que le mouvement vient d'abord du corps.

Dans l'univers rivérien, le corps est l'invention première sur laquelle se cale l'invention du récit. C'est pourquoi il est sur-représenté, mais cette sur-représentation mise avant tout sur un détournement des codes traditionnels de la rhétorique du corps. Ce qui intéresse notre auteur, c'est de faire du signe un modèle où le corps a sa place. Si le style de Rivera Garza doit être défini à partir de la question de la présence du corps dans l'écriture, il ne doit pas être réduit pour autant à l'idée d'un langage du corps. Cette présence du corps dans le langage a surtout intéressé les psychanalystes, comme Didier Anzieu, soucieux de montrer que chez l'enfant l'accès au langage est une affaire tout aussi corporelle que mentale. Chez Rivera Garza on peut parler, dans les mêmes termes, « d'un accès à l'écriture » (plus que d'une écriture sous forme de « produit fini ») qui rappellerait les circonstances de l'émergence du langage chez l'enfant. Les clés de lecture fournies par Anzieu nous

6. Gilles DELEUZE, *L'Image-mouvement*, Paris, Éd. de Minuit, 1983, p. 14.

7. Dans son introduction au livre *La Castañeda*, l'auteur rappelle qu'elle s'intéresse davantage au processus de l'écriture du texte culturel qu'à la notion de texte écrit « que notre imagination projette comme un produit fini et autonome »/« *que se vislumbra en la imaginación como terminado y autónomo* » (p. 16).

8. Nous l'entendons dans la perspective de Wolfgang ISER (*L'Acte de lecture*, Liège, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1976) pour qui la notion d'« artistique » caractérise le domaine du créateur, et celle d'« esthétique » celui du récepteur.

conduiront à comprendre que les textes de Rivera Garza ne sont pas réductibles à du sens. D'autres théoriciens, tels que Michel Collot, se sont également intéressés à cette perspective. En effet, dans son essai *Le corps-cosmos*, Collot explique à son tour l'état d'un langage « libéré » de son devoir de faire sens qui a accompagné l'évolution de notre perception du corps : « A la libération d'un corps affranchi du contrôle de la conscience correspond en effet un langage libéré de l'obligation de faire sens [...] »⁹. C'est donc au mode de signifier, plus qu'au sens, comme le souligne cette fois Henri Meschonnic, dans le sillage de Collot, que nous devons nous intéresser :

aucune virtuosité pédante ne tient devant l'épreuve de rendre compte non du sens d'un poème, mais du mode de signifier d'un poème. Le mode de signifier ici est ce qui importe, non le sens. Chercher le sens seul, indépendamment de son mode de signifier, ou des structures, c'est d'avance rester sur le plan du signe. Se condamner à perdre la « forme » et le « sens »¹⁰.

Selon une approche lacanienne, le sens est fondamentalement lié à ce que nous reconnaissons, c'est-à-dire à ce qui renvoie à la « forme *princeps*¹¹ » qui se trouve dans l'image du corps ; Rivera Garza « dénature » la fonction de cette forme *princeps* pour que la production de sens ne soit plus liée à l'identification de ce que nous reconnaissons mais de ce que nous ne reconnaissons pas. Le postulat de l'écriture rivérienne repose sur l'idée que, dans le domaine de la création, la langue devient « contre-nature » du fait qu'elle produit du sens à partir de ce que nous ignorons et non de ce que nous reconnaissons ; elle servirait ainsi un autre objet que celui d'une reconnaissance. C'est ce que déclare à plusieurs reprises et sous diverses formes l'un des personnages de *La muerte me da* – « Un écrivain se sert de ce qu'il sait et de ce qu'il ne sait pas »/ « *Un escritor escribe con lo que sabe y también con lo que no sabe* » (LMD, p. 64) –, pour poser également la question de l'acte de communication que Rivera Garza ne cesse de problématiser et sur lequel nous devons également nous interroger :

Comment faire comprendre à l'Enquêtrice que l'objet d'un poème n'est pas de communiquer mais, au contraire, de protéger cet endroit secret qui résiste à toute communication, à toute transmission, à tout effort de traduction ?

¿Cómo comunicarle a la Detective que la tarea del poema no es comunicar sino, todo lo contrario, proteger ese lugar secreto que se resiste a toda comunicación, a toda transmisión, a todo esfuerzo de traducción? (LMD, p. 56)

9. Michel COLLOT, *Le Corps-cosmos*, Paris, La lettre volée, 2008, p. 17.

10. Henri MESCHONNIC, *Les États de la poétique*, Paris, PUF Écriture, 1985, p. 102.

11. C'est l'image du propre corps qui est le principe de toute unité perçue dans les objets.

D'où le renoncement pour une quelconque forme de récit « connue », propre à couler la langue. La matière langagière de Rivera Garza, loin d'être figée dans l'empreinte d'une forme, apparaît comme une matière en fusion qui valide encore une fois l'idée de mouvement et qu'il convient, dans un deuxième temps, de rapprocher du concept d'oralité tel que le définit Meschonnic. En effet, l'oralité ne relève pas de ce qui s'oppose à l'écrit, mais de ce qui rappelle les traces du corps dans l'écriture, liées fondamentalement à la question du rythme. Meschonnic ne fait pas du rythme un outil d'analyse exclusivement poétique, ce qui s'adapte à notre choix de montrer que Rivera Garza aborde l'écriture de la prose et de la poésie de la même façon. Pour Meschonnic, s'intéresser au rythme, c'est éclairer la relation entre le sujet et le signifiant : c'est précisément cette articulation qui intéresse Rivera Garza. Il s'agira donc de cerner la place du sujet dans le langage, à partir de la réalité première du corps. D'où une présentation de notre travail sous forme de parcours allant « Du corps au langage » – plagiat d'un titre de Didier Anzieu¹² – autour de trois axes : le corps, le moi et le langage.

Bien que le retour du corps comme matière et métaphore littéraires soit porté par la psychanalyse, ce n'est pas ce prisme que nous adopterons. Le corps, le moi et le langage se sont très vite imposés comme la clef de voûte structurante de l'ensemble de l'œuvre de Rivera Garza. Ce n'est que dans un deuxième temps que nous avons compris que ces clés ouvraient respectivement les champs de la réalité, de l'imaginaire et du symbolique chez Lacan, dont certains concepts sont présents, mais Rivera Garza est avant tout une femme de lettres et d'écriture qui se sert des ressorts de la littérature pour en explorer toutes les potentialités, sans cesser d'en questionner le fonctionnement et les limites. De cette façon, elle pose indirectement à son lecteur la question des moyens de renouveler l'approche du phénomène littéraire. La réécriture est une des voies qu'elle explore sans discontinuer, de façon quasi obsessionnelle, avec certains auteurs, comme Juan Rulfo, mais aussi avec ses propres textes. Ses livres sont ainsi sous-tendus par une inter-relation critique entre écriture, lecture et réécriture mais aussi « dé-criture » en écho à son concept de « dé-lire » (*desleer*) qu'elle explique dans *Los muertos indóciles* : « lire des paragraphes réécrits est une façon de « dé-lire » (*desleer*) » (*LMI*, p. 95). Rivera Garza sollicite sans relâche un lecteur alerte, en lui proposant une lecture qui n'est pas écoulement ininterrompu mais mise à l'épreuve et actualisation d'un code dans son processus d'engendrement, à l'image de ses propres attentes et exigences de lectrice, telles qu'elle a pu les exprimer à maintes reprises, notamment sur son blog en date du 3 mars 2009 :

12. Didier ANZIEU, *Du corps à la parole*, Paris, Dunod, 2003.

Je me méfie des livres qui se lisent rapidement.
Ma lecture idéale est d'une autre facture. Voyons. Je prends le livre et je commence une lecture cahotante, zigzagante. De fait, elle est tellement cahotante et zigzagante qu'elle semble ne jamais vraiment *démarrer*.

*Desconfío de los libros que se dejan leer rápidamente.
Mi lectura ideal es de otra factura. Veamos. Tomo el libro e inicio una lectura atropellada y zigzagueante. De hecho, es tan atropellada y zigzagueante esa lectura que casi parece no dar inicio.* (Blog, 3 mars 2009)

C'est en prenant cette dernière phrase à rebours que nous nous proposons sans plus tarder de *démarrer* la lecture de son œuvre.