

Anatomie (et autopsie) de la famille dans deux romans uruguayens récents

Raul Caplan

► **To cite this version:**

Raul Caplan. Anatomie (et autopsie) de la famille dans deux romans uruguayens récents. *Les Langues néo-latines: revue de langues vivantes romanes*, Société des Langues Néo-Latines, Association des Enseignants de Langues Vivantes Romanes, 2011, Le roman hispano-américain au XXI siècle. Des airs de famille. halshs-02067363

HAL Id: halshs-02067363

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02067363>

Submitted on 14 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Anatomie (et autopsie) de la famille dans deux romans uruguayens récents

L'Uruguay de XXI^e siècle n'est pas tout à fait le même que celui qui s'est bâti un siècle plus tôt. L'effondrement du modèle *batllista*¹, amorcé dans les années 50, approfondi dans les années 60-70 sous les présidences de Pacheco Areco et de Bordaberry, est parachevé par la dictature (1973-1985). Plus qu'une parenthèse dans la vie démocratique du pays, celle-ci a été un formidable accélérateur du démontage du modèle étatique et protecteur *batllista*, aussi bien au niveau économique que social et culturel. A cela viennent s'ajouter, dans les dernières décennies, les conséquences des processus de globalisation à l'échelle mondiale qui sont bien entendu aussi à l'œuvre, perceptibles dans l'augmentation de la circulation de biens et de personnes, dans l'emprise des nouvelles technologies, etc.²

La famille ne pouvait pas sortir indemne de ces mutations profondes ; l'Uruguay avait été pendant des décennies « une société avec un style de vie de classes moyennes, résultat probable des effets 'hyperintégrateurs' du modèle batllista du début du siècle sur la vie privée »³ ; la famille uruguayenne *standard* ou modélique, « conformée (...) par la solidité des modèles familiaux patriarcaux espagnols et italiens » (*idem*, p.335), commence à subir des pressions internes et externes, notamment lorsque certaines nouveautés technologiques (comme la radio et surtout la télévision) font leur entrée dans l'espace privé. Les années 60, et notamment l'après-68, sont témoins de véritables ruptures générationnelles du fait des changements de comportement social et familial, spécialement en ce qui concerne la sexualité, qui restait jusque-là un sujet tabou.

Les présidents Pacheco et Bordaberry (ce dernier, un catholique ultraconservateur, père de neuf enfants) avaient mis au cœur de leur projet les valeurs de la famille traditionnelle. La dictature - inscrite dans la continuité de ces deux derniers mandats présidentiels - poursuit et approfondit cette voie, que ce soit par des moyens purement répressifs (censure, contrôle de la population y compris dans l'espace privé) ou éducatifs (avec par exemple le remplacement de tous les enseignants *douteux* ou l'instauration de « l'éducation civique et morale » dans l'enseignement secondaire). La transition démocratique (1985-1990) ainsi que les années qui la suivirent, montrent cependant que les blessures du modèle patriarcal étaient profondes. La post-dictature instaure de nouveaux repères, ou brouille du moins ceux qui existaient, de sorte que la famille perd sa centralité, et on assiste à un certain « discrédit du mariage et de la famille » mesurable à travers des paramètres tels que l'augmentation du taux de divorces, la baisse du nombre de mariages ou la croissance des unions libres et de la monoparentalité (*ibid.*, pp.330-332).

L'émergence d'un mouvement féministe à la fin de la dictature, la (lente) reconnaissance des homosexuels et du combat contre l'homophobie, les débats autour de la légalisation de l'avortement, mais aussi la plus grande visibilité de la sexualité dans l'espace public : dans des magazines, à la radio, à la télévision (certes, dans des programmes humoristiques ou de *talk-shows*, dans des registres où l'obscénité et la pornographie à peine voilée font bon ménage), sont autant d'éléments à prendre en considération au moment de se pencher sur la famille uruguayenne contemporaine.

¹ Le terme « batllismo » est issu du nom de José Batlle y Ordóñez, deux fois Président de la République (1903-1907 et 1911-1915) et bâtisseur de l'Uruguay moderne. Pour une vision synthétique des transformations du pays entamées dès la deuxième moitié du XIX^e siècle, voir J. P. Barrán, « El nacimiento del Uruguay moderno en la segunda mitad del siglo XIX » (www.rau.edu.uy/uruguay/historia/Uy.hist3.htm).

² A propos des constantes et changements dans la société uruguayenne et dans son identité, voir Gustavo San Román *Soy Celeste* (Montevideo, Fin de Siglo, 2007).

³ Teresa Porzecanski, « La nueva intimidad », in J. P. Barrán, G. Caetano et T. Porzecanski (dir.), *Historias de la vida privada en el Uruguay* (Tomo 3: *Individuo y soledades. 1920-1990*), Taurus, Montevideo, 2004 (1^e éd. : 1997), pp.329-355, p. 342.

La littérature n'est pas restée étrangère à ces changements, parfois même elle les a devancés⁴. Citons à ce sujet l'émergence de nouvelles thématiques ou plutôt de nouveaux traitements de thématiques anciennes, avec la présence plus prégnante à partir des années 90 de l'érotisme et de la sexualité dans les textes. Là aussi, le cheminement n'a pas été simple ni linéaire ; Ercole Lissardi, un des tenants de la littérature érotique, note dans son blog que « la littérature uruguayenne est avare dans le genre 'roman érotique' », et de citer les rares exemples du genre : *Camino de pedrerías* de Marosa Di Giorgio (1997), *Semidios* (2001) de Amir Hamed, *Ave Roc* (1994) et *El diablo en el pelo* (2007) de Roberto Echavarren, ou *Yo, el otro* de Coral Godoy (2003)⁵. Auxquels il faudrait ajouter *Arena* de Lalo Barrubia (2003), *Cenicienta antes del parto* de Nelson Marra (1993) et l'ensemble des romans et nouvelles d'Ercole Lissardi lui-même. Tous ces textes, bien entendu, ne doivent pas être mis dans le même panier critique, car les projets et les écritures diffèrent : provocation post-adolescente, éloge du libertinage, érotisation du discours, homoérotisme, autant de perspectives et d'angles d'attaque. Cependant, l'ensemble est significatif de ces changements en œuvre.

On assiste à une libéralisation des mœurs dans la société uruguayenne (surtout montevidéenne) récente, qui s'est progressivement éloignée de la pudibonde « *toldería* de Tontovideo » raillée par les poètes modernistes Roberto de las Carreras et Julio Herrera y Reissig. Libéralisation lente : ce n'est pas un hasard si la plupart des écrivains cités ci-dessus résident ou résidaient à l'étranger (Hamed et Echavarren aux Etats-Unis, Marra et Lalo Barrubia en Suède) et si certains publient sous pseudonyme (Ercole Lissardi, Lalo Barrubia (= la loba rubia)).

Il nous a semblé utile de fournir ces quelques éléments contextuels car les deux romans sur lesquels porte notre travail font eux aussi une place centrale aux corps et à la sexualité. *Pogo* et *La azotea*⁶ sont l'œuvre de deux jeunes romanciers uruguayens, nés tous deux à Montevideo en 1976. Malgré leurs différences, ces deux romans partagent un certain nombre de traits : ce sont deux textes à la première personne qui proposent le point de vue d'un jeune protagoniste, fils (*Pogo*) ou fille (*La azotea*) unique ayant des rapports incestueux avec son parent de l'autre sexe. La focalisation interne plonge le lecteur dans la perception du monde de deux êtres blessés, solitaires et partiellement - voire totalement - coupés du monde. Le récit inévitablement incomplet, lacunaire, force le lecteur à chercher dans le texte les moindres indices lui permettant de bâtir une certaine cohérence, et à confronter constamment le point de vue proposé avec son propre point de vue ou avec la *doxa*. Solitude ou isolement ; souffrance exprimée à travers le corps de personnages à la fois victimes et bourreaux ; manque de communication conduisant à l'enfermement sur soi ; coupure radicale entre l'espace extérieur et l'espace domestique sont autant d'éléments qui relient ces deux romans.

Seul avec maman

Dès la publication de *Pogo* en 1997, Daniel Mella apparaît comme un auteur prometteur de la littérature uruguayenne. Il publie l'année suivante son deuxième roman, *Derretimiento* ; Carlos Liscano évoque en ces termes le choc qu'a représenté pour lui la lecture du manuscrit de ce dernier roman : « depuis des années, *écrit-il*, je n'avais pas eu l'occasion de lire quelque chose de si cruel et de si bien écrit ». Il sent qu'il y a là « l'œuvre d'un écrivain mûr et

⁴ Le cadre chronologique de ce numéro ne nous permet pas de parler ici de quelques textes antérieurs à 2000 ; pour une vision d'ensemble, voir *La culture uruguayenne entre deux espoirs (1980-2005)*, n° 334 des *Langues Néo-Latines* de septembre 2005, et notamment les articles de Fernando Aínsa et de Norah Giraldi Dei Cas.

⁵ Cf. « Un Eros insolito », in *El Diario de un erotómano*, blog d'Ercole Lissardi, 13/08/2008 (<http://blogs.montevideo.com.uy/lissardi>).

⁶ Mella, Daniel, *Pogo*, Montevideo, Hum, 2007 ; Trías, Fernanda, *La azotea* ; Montevideo, Trilce, 2000 (réédité en 2001). Dans la suite de notre travail, nous citons à partir des éditions de 2007 et de 2001 respectivement, en indiquant simplement le nom de l'auteur suivi du numéro de page.

expérimenté » et sera fort surpris d'apprendre que Mella n'a à l'époque que vingt-deux ans⁷. Deux ans plus tard Mella publie *Noviembre* (2000) ; sa carrière littéraire semble alors s'arrêter, puisqu'il ne publie rien pendant de nombreuses années⁸.

Pogo est un court roman (69 pages) ; publié une première fois en 1997 sous le pseudonyme de Daniel Gorjuh, il a été considérablement réécrit pour sa réédition en 2007, et publié cette deuxième fois sous le nom de l'auteur, ce qui justifie sa place dans ce travail en tant que roman du XXI^e siècle⁹. *Pogo* met la figure paternelle presque hors-texte, puisque le roman commence tout juste après le départ du père du narrateur :

« Ahí estaba el aeropuerto.

Me acerqué apenas en la oscuridad. Había una sirena. Me pegué a la baranda del balcón desde donde había observado al avión que se llevaba a mi padre. » (Mella, p. 5, nous soulignons).

Cette scène aéroportuaire se situe en dehors et en amont du temps du récit, comme une sorte de préambule¹⁰. Le père est « emporté » par l'avion ; absence certes de courte durée (il part au Brésil pendant quelques jours afin de participer à un congrès de son Eglise¹¹) mais marquante comme nous le verrons par la suite. L'aéroport est dans cet incipit un espace que le narrateur-personnage parcourt après le départ du père dans une déambulation sans but, à moins que le but ne soit de retarder le retour à la ville, à l'appartement, à la mère. Cette errance donne lieu à une description de ce qu'il voit et de ce qu'il entend, et il n'y a là a priori rien d'extraordinaire : un panneau lumineux de la compagnie aérienne locale avec quelques ampoules grillées, un hangar mal éclairé, des employés qui parlent de football, le son d'un poste de radio, les couvertures des magazines dans un kiosque... Elle donne lieu également à un *racconto* de ce qu'il sent (« olor a gas, a goma quemada por los frenos », Mella, p. 5), senteur qui déclenche l'imagination du narrateur :

« Intenté imaginar las caras de los empleados, el color de sus caras frente a un probable tanque en llamas, como en las películas. El hedor y la tristeza. » (*idem*, nous soulignons)

Une charge de violence qui ne semble pas pouvoir s'exprimer directement vis-à-vis du père se dégage de cette première séquence : après cette mini-ébauche du film que le narrateur se fait dans sa tête, qui semble tout droit issu du *cinéma catastrophe*¹², il finit par quitter l'aéroport. Sur le parking

« Prendí un cigarro y lo tiré y lo pisé, y quise levantarlo del piso y tragarlo pero el pellejo verde [l'herbe] lo había empapado. » (Mella, p. 6)

⁷ Cf. la quatrième de couverture de la première édition de *Derretimiento*.

⁸ Cf. « Entre volver y no », entretien à Daniel Mella par Gabriel Lagos dans le journal *La diaria* de Montevideo (28/3/2008). L'entretien peut être consulté sur le site des éditions Hum de Montevideo (www.casaeditorialhum.com), qui ont réédité récemment les deux premiers romans de D. Mella.

⁹ A la fin du roman figure cette indication de date : « Juillet 1995 – Septembre 2007 ». Dans l'entretien déjà cité, Mella note que d'une version à l'autre le roman « a changé énormément » ; plus qu'une, correction cette expérience préalable à la réédition a été « comme si je l'écrivais à nouveau » ; pour *Derretimiento*, en revanche, la nouvelle version est presque identique à la première. De ce fait nous, excluons ce dernier roman de ce travail, bien qu'il soit du plus grand intérêt dans la perspective de l'écriture de la famille.

¹⁰ Elle constitue à elle seule et la première partie et le premier chapitre d'un roman composé de six parties et de 18 chapitres numérotés en continu de I à XVIII. La première et la dernière partie sont les seules à être composées d'un seul chapitre, mais c'est la première partie qui se distingue le plus du fait de sa brièveté, n'étant composée que d'une trentaine de lignes à peine.

¹¹ Le père est pasteur dans une de ces églises protestantes qui pullulent en Amérique latine - signalons que les parents de l'écrivain appartenaient à l'Eglise de Jésus Christ des Saints des Derniers Jours (les Mormons).

¹² Genre inauguré par *Aéroport* de Goergen Seaton en 1970.

Après le geste pyromane (il allume la cigarette et la jette sans même avoir tiré une bouffée), vient le geste auto-répresseur (écrasement de la cigarette), qui se prolonge par le projet d'auto-punition (tentative d'avaloir la cigarette) ; la métaphore phallique ne peut être plus transparente, et c'est tout un programme que délivre cet incipit. Dans ce qui va suivre tout au long des cinq autres parties, le lecteur assiste à quelques extraits de la vie ordinaire du personnage *tant que le père n'est pas là*, jusqu'au moment où il va le chercher à l'aéroport. C'est dans cet entre-deux que se déroule le récit de l'errance - physique mais surtout mentale - d'un jeune homme frustré moralement, émotionnellement et sexuellement. Durant ces quelques jours, au-delà des banalités de l'existence, se dégage un fait : l'agonie et la mort de la mère, dont le corps finira par se décomposer sur son lit. Mais le lecteur, dépendant du seul point de vue du protagoniste, ne pourra pas savoir si ce fait relève de la « réalité » ou de l'imagination morbide du narrateur.

Pogo nous présente une famille aux dimensions très réduites : père, mère et fils. Le fils est par ailleurs déjà un adulte, il a même un métier (enseignant) bien qu'il vive toujours chez ses parents, ce qui ne constitue pas une bizarrerie dans un pays où les jeunes ont de plus en plus de mal à devenir autonomes, y compris lorsqu'ils ont un travail et un salaire. Si la famille ici présente a quelques traits typiques des familles de la petite classe moyenne uruguayenne (le couple parental et un ou deux enfants ; appartement ; femme de ménage...), elle a aussi quelques spécificités. En fait, ce noyau familial constitue une sorte de parodie de la « Sainte Famille » : on apprend dans les dernières pages du roman que, d'après les parents du narrateur, celui-ci s'était « annoncé peu avant que la mère ne tombe enceinte », et cela leur avait fait comprendre « qu'[il] était porteur d'un don en provenance des étoiles » ; ils l'avaient donc vénéré, comme le rappelle le narrateur :

« Ils se sont prosternés devant moi. Ils ont prié pour moi. » (Mella, p. 52).

Mais parodie, disions-nous, car ce fils ne se prend nullement pour un nouveau Messie : il méprise les activités de son père (« Yo pienso en sus congresos estúpidos : Las Religiones del Mundo, Viene el Señor, etc. », Mella, p. 9) et supporte mal que celui-ci revienne souvent à la charge lui rappelant son soi-disant « don » (Mella, pp. 40-41). Le père est donc une figure ridicule, honteuse et honnie, un poids pour son fils qui perçoit son absence comme un espace-temps de liberté, mais de liberté conditionnelle, l'échéance du retour du père étant vécue comme quelque chose d'inquiétant, de menaçant ou tout au moins de perturbant :

« Pienso en por qué mi viejo vuelve el martes y no el lunes –lo que sería peor- o el miércoles, el sábado de la semana próxima. » (Mella, pp. 9-10)

Quant à la mère, pendant ces quelques jours d'absence du père, elle reste à la charge du fils : elle est malade, sans que le texte n'explique clairement (cliniquement) sa maladie, qui semble être une sorte de dépression chronique ou de démence : elle vit sous tranquillisants, ne sort presque jamais de son lit et ne parle presque pas. Elle est la dépositaire et de l'amour et de la haine de son fils. Dès sa première apparition, elle est une sorte de morte-en-vie : alitée dans le noir, sous une « couette bleue », elle est « froide » au toucher, son visage ne reflète que son désir de mort, « les yeux serrés » et « les cils enfoncés » (Mella, p. 9). Quand elle sort de son état léthargique c'est pour montrer son visage de folie : c'est ainsi que le narrateur la retrouve par terre, en sous-vêtements, en train de mâcher un cachet et avec une bouteille de bière à ses côtés ; elle regarde son fils « avec horreur », en tremblant (Mella, p. 29), horreur qui se justifierait car celui-ci la bat, comme le lecteur l'apprend ici¹³. Violence réelle et violence

¹³ Cette violence n'est pas racontée dans son déroulement, elle fait l'objet d'une ellipse dont le but n'est pas pour autant de la cacher mais de la mettre en avant. En effet, le narrateur en rentrant chez lui, trouve sa mère avachie,

symbolique, violence aussi du regard et des mots qui décrivent dans le détail la déchéance physique et mentale de la mère : « en sous-vêtements », le narrateur perçoit « les plis interminables autour du nombril produits par ma grossesse et tant d'autres grossesses frustrées », ses « jambes tremblantes », la bave qui s'écoule de sa bouche, les « minuscules boules de graisse » sur son dos, sa « chair molle, nue et définitive » (*idem*).

L'inceste plane sur la relation mère-fils, et le désir incestueux se glisse dans le récit à plusieurs moments. C'est le cas dans la scène que nous venons d'évoquer, où il est question de la tentation incestueuse que le fils attribue à (projetée sur) sa mère, celle-ci s'offrant à moitié nue à son regard, exhibant son nombril, puis

« En un momento dado, abre las piernas y me enfrenta, abre la carne floja, desnuda y rotunda, con los ojos semicerrados.

Vení, corazón, vení. » (Mella, p. 29)

Comme ailleurs dans le roman, le narrateur choisit ici de ne pas isoler le discours direct à travers des marqueurs spécifiques comme des tirets ou des italiques ; de ce fait, le syntagme « Vení, corazón, vení. » peut tout aussi bien être une phrase prononcée par la mère à l'intention de son fils, que la traduction ou interprétation faite par le fils des gestes et attitudes de sa mère. Il n'y a pas encore d'inceste, même si on assiste à une consommation symbolique : le fils, répondant à l'appel de la mère, va à sa rencontre, la prend dans ses bras, tente de la calmer et de l'endormir. Mais face au refus de la mère d'avaler le tranquillisant (« Le digo que se tranquilice y le doy otra cápsula de Lexotán. Lo escupe », *idem*), c'est par la force qu'il parvient à ses fins, en introduisant ses doigts dans la bouche de sa mère, en bloquant sa langue et en l'obligeant à avaler le cachet. Comme lorsque il y a perte de virginité, il y aura blessure et sang, même si celui-ci coule non pas de l'hymen déchiré mais du doigt du fils qui, mordu par sa mère, saigne.

Au fur et à mesure que la santé de la mère se dégrade, le désir incestueux se précise ; au chapitre XII, le narrateur s'approche de sa mère (« Arrimo mi cuerpo contra el suyo, precariamente tapado y estirado. », Mella, p. 49) et sent la froideur d'un corps inerte mais encore vivant (« Inhala, exhala, inhala, inhala, suspira. », *idem*). Cette proximité de la mort, loin de le rebuter ou de lui inspirer de la compassion, l'excite sans qu'il comprenne pourquoi :

« Su pesadez de casi muerte (...) y los cuchillos de los omóplatos pegándome en el pecho me provocan. Me derriba la noción de no saber por qué se me hace tan estúpida, por qué me da este impulso sordo. » (*ibid*, nous soulignons).

Pulsion sourde face à cet être pré-cadavérique, à ce corps vidé de son être où le fils perçoit encore le désir :

« La miro y le echo culpas. Me responde con un silencio inconsciente. » (Mella, p. 50)

Ce « silence inconscient », qui pour le lecteur est le silence dû à son état d'inconscience (=silence non conscient, involontaire), semble être interprété autrement par le fils : c'est un silence *inconscient* au sens d'*irresponsable, non réfléchi, dément* : c'est, encore une fois, l'invitation faite par la mère au fils à transgresser l'interdit ; l'accomplissement reste cependant encore incertain :

par terre, à moitié nue et aliénée ; or, le premier sentiment qu'il manifeste est l'indignation du fait qu'elle ait à ses côtés une bouteille de bière ; la réaction de la mère (« se encogió y comenzó a babearse ») souligne la peur éveillée par la présence du fils ; celui-ci reste aux côtés de sa mère, lui caresse le dos et affirme enfin « No quise volver a pegarle » (Mella, p. 29). Dans cet enchaînement de faits (1. arrivée du fils > 2. indignation > 3. peur de la mère > 4. caresses du fils > 5. décision de ne pas la *battre à nouveau*), le maillon manquant se situe clairement entre 3 et 4 ; cette violence est assumée mais ne peut être dite qu'indirectement.

« Le abro las nalgas y se retuerce.
Y no aguanto la descarga. » (*idem*)

La “décharge” (l’éjaculation) a donc lieu, mais sans que le texte indique *où* (à l’intérieur ou à l’extérieur du corps de la mère) ; entre les deux actions (1. forcer la mère à ouvrir les cuisses ; 2. éjaculer) cette information manque : soit il y a ellipse, soit la conjonction de coordination rend compte de la succession des deux actions et il n’y a pas pénétration.

La troisième séquence liée à l’inceste se situe au dernier chapitre du roman. A ce moment, la mère n’est plus, puisqu’elle est morte comme l’annonce le début du chapitre :

« Son las seis y media y despierto al lado de mi madre. Poso una mano sobre su abdomen y noto que está duro y helado. Tiene los ojos desorbitados. Entonces se los cierro con la palma de la mano. Le cierro las piernas. » (Mella, p.63)

Baisser les paupières est un geste fréquemment employé, notamment dans le cinéma lorsqu’il s’agit de signifier au spectateur que quelqu’un vient de mourir ; mais deux détails attirent ici l’attention du lecteur : les « yeux exorbités » de la mère, comme une sorte de reflet de la dernière image qu’ils ont vue, et surtout le deuxième geste du fils consistant à « renfermer les jambes » de la mère. Le paragraphe qui suit éclaire ces faits :

« Pasé la noche sobresaltado. Desperté varias veces, sudado y mirando todos mis monstruos cara a cara, y la penetré una y otra vez y me tomé mis propias lágrimas y estaba tan seca que luego lloré sobre su vientre. » (Mella, p. 63, nous soulignons).

Le fait de se confronter à ces monstres, de les regarder droit dans les yeux, renvoie aux yeux exorbités de la mère, elle aussi confronté à son monstre (son fils) ; enfin, la suite met en mots l’inceste, mais, une fois encore, non sans ambiguïtés. Car le lecteur a le droit de se demander si le rapport sexuel a vraiment eu lieu ou si nous sommes dans le domaine du symbolique. Le polysyndète et l’utilisation du seul prétérit rendent difficile la reconstruction chronologique des faits : la pénétration peut avoir lieu tout aussi bien dans la réalité que dans un rêve, comme pourraient le laisser entendre les nombreux réveils en sursaut (comme si le narrateur faisait un cauchemar récurrent dans lequel il couche avec sa mère ; le réveil surviendrait juste à ce moment-là, mettant le narrateur face à son *désir monstrueux*).

Qui plus est, la pénétration peut être non seulement physique (*la penetré* = j’ai introduit mon pénis dans son vagin) mais aussi intellectuelle (*la penetré* = je l’ai (enfin) comprise). A l’appui de cette lecture, le fait que ce n’est qu’à ce moment-là que le discours change. En effet, après avoir encore vérifié que la mère est morte¹⁴ le narrateur passe sans transition à un récit à la deuxième personne pendant une dizaine de lignes :

« Mirá de lo que me acordé. Un día de chico con el oído en tu espalda sintiendo cómo te latía el corazón. », *idem*, nous soulignons.

C’est le jaillissement inopiné d’un souvenir d’enfance, celui du petit garçon collant l’oreille au dos de sa mère et entendant en même temps les battements du cœur de celle-ci et sa propre respiration à lui. Conscience du pouvoir géniteur de la mère, qui en donnant la vie à son fils a

¹⁴ « De mi cuarto traigo una vela y la prendo. Le abro la boca sin viento a mi madre y luego la cierro. » (Mella, p. 65). Cette mort était déjà une évidence pour le lecteur depuis le début de ce chapitre qui évoquait le corps « dur et glacé » de la mère (Mella, p. 63), mais pour le narrateur il faut bien vérifier que toutes les ouvertures de la mère à la vie sont fermées : yeux, sexe, bouche.

enfanté aussi tout un univers, en mettant au monde une conscience qui appréhende ce monde, le nomme, s'en approprie.

Pouvoir qui semble s'être transmis au fils, puisque les derniers mots qu'il adresse à sa mère en se levant du lit (en se séparant d'elle) sont : « Puedo devolvete la vida. Pero si lo hago, nada va a cambiar. » (Mella, p. 66). A la fin de la séquence, le fils colle son oreille à la poitrine de sa mère et se dit ces mots en guise de dernier adieu : « Comprendo las estrellas » (*idem*). La *pénétration* a fini donc en *compréhension* ; les étoiles, rappelons-le, ponctuent le récit, puisque les parents du narrateur lui disaient que sa naissance « apportait un don des étoiles » (Mella, p. 52) et puisque sa mère a « [une] étoile tatouée sous son lobe » (Mella, p. 49). Compréhension éminemment tragique, résultat de la folie, du désir incestueux et de la mort.

A la fin du roman, la réalité des faits racontés reste incertaine pour le lecteur ; l'inceste a vraiment eu lieu ? La mère est-elle vraiment morte ? L'absence de réaction d'autres personnages qui rentrent dans la maison (comme la femme de ménage ou une jeune fille), laisse planer l'incertitude, incertitude d'autant plus grande que le protagoniste est non seulement enseignant mais aussi écrivain, du moins amateur. *Pogo* fait ainsi le récit d'une violence, réelle ou imaginaire, mais qui semble en tout cas constitutive de la famille en tant que telle.

Seule avec papa

La azotea (La terrasse) est le récit rétrospectif d'un huit clos familial : Clara, la jeune narratrice¹⁵, son père malade et constamment alité, puis leur fille, Florencia (surnommée Flor). Mis à part la première page, qui se situe chronologiquement à la fin de la diégèse, le récit commence avec la grossesse de la narratrice et progresse vers une véritable implosion¹⁶, car la fin raconte la mort du père puis l'infanticide de Flor, étouffée par sa mère ; dans les dernières lignes du roman, on peut dire que la protagoniste *s'arrête de vivre* (sans pour autant se suicider), car l'excipit rejoint la situation de l'incipit :

« Si llegaran en este momento me encontrarían boca abajo sobre la cama, en la misma posición en que me dejé caer después de medianoche. No sé qué hora es, pero los estoy esperando desde la 1:38 exactamente, y el tiempo ha ido acabando con mi miedo y con casi cualquier otra sensación (...). El silencio se come las paredes. (...). No necesito cerrar los ojos porque la oscuridad es total. » (Trías, p.5).

Cette voix narrative ne se perçoit plus comme un être vivant, elle n'est qu'une voix qui va rendre compte d'un huis clos tragique et sordide, d'une série d'enfermements qui s'emboîtent les uns dans les autres : Clara a enfermé son père dans sa chambre (avec le consentement relatif de celui-ci, qui semble accepter cette réclusion comme punition par rapport à l'inceste commis), puis elle fait entrer dans cet espace leur fille ; elle-même à son tour sortira de moins en moins de l'appartement jusqu'à s'y enfermer, ou plutôt se barricader pour se protéger d'un monde extérieur inquiétant et menaçant. L'appartement est lui-même un lieu claustrophobe, car le mur de l'église située en face l'écrase de tout son poids et ne permet presque pas à la lumière du soleil d'y entrer. Enfin, dans la chambre du père, un canari dans sa cage reproduit l'emprisonnement du père¹⁷. Seule échappatoire à cet enfermement : la terrasse du titre, qui attire comme un aimant la narratrice ; mais c'est un lieu ambivalent, espace de désir et de peur

¹⁵ Elle a environ 30 ans au moment où elle raconte son histoire.

¹⁶ C'est dans ces termes que la narratrice réfléchit à son histoire : « No sé cuándo empezó todo, o qué fue lo que desencadenó el final. En algún momento creí que había sido el embarazo. Ahora, que ya no me queda otra cosa que mirar hacia atrás, me parece que, en realidad, nunca hubo un principio; más bien se trató de un largo final que nos fue devorando poco a poco. » (Trías, p. 9).

¹⁷ L'identification entre le père et le canari se fait dès le début du roman : ainsi, voyant maigrir son père, la fille se dit qu'« à n'importe quel moment il allait se transformer en canari (...) et s'envoler par la fenêtre. » (Trías, p. 9). Dans ses cauchemars, Clara voit son père avec « son corps pareil à celui d'un canari géant » (Trías, p. 10).

lié à sa blessure première : c'est en se masturbant en pleine nuit sur la terrasse que Clara retrouve

« una sensación infantil, remota, que me fue adormeciendo » (Trías, p.112)

Un mot semble relier l'œuvre de Fernanda Trías et celle de Daniel Mella : c'est le mot « cruauté », évoqué par Carlos Liscano à propos de *Derretimiento* et que Mario Levrero emploie à son tour pour rendre compte de l'écriture de Fernanda Trías :

« La protagonista, prisionera casi voluntaria en un mundo cerrado y atroz, narra con sosegada, minuciosa y casi amable crueldad las circunstancias de un tramo crucial de su vida. »¹⁸

Cruauté déroutante, « presque aimable » ; cruauté naïve qui s'ignore comme telle, car la narratrice perçoit constamment l'agressivité du monde extérieur vis-à-vis d'elle-même, sans jamais se questionner sur sa propre cruauté, notamment vis-à-vis de son père, qu'elle laisse mourir en lui refusant tout traitement médical. C'est une cruauté qui se perçoit comme une forme d'amour, qui est de l'amour.¹⁹

Cette situation limite - mais pas invraisemblable -, aurait pu se retrouver dans un *fait divers* (source récurrente de beaucoup de romanciers par ailleurs). Mais c'est la perspective inhabituelle choisie par Fernanda Trías (celle d'une fille amoureuse de son père et qui croit pouvoir construire avec lui une vraie famille) qui interpelle le lecteur du roman.

Au moment où Clara commence à raconter son histoire, même si le lecteur ne le sait pas encore, il n'y a plus de famille, puisque son père et sa fille sont déjà morts. Mais : est-ce qu'il y avait une famille avant ce dénouement ? La réponse n'est pas simple ; du point de vue biologique, famille il y a, mais « on se tromperait (...) si l'on voulait réduire la famille à [son seul] fondement naturel »²⁰, la dimension sociale étant elle aussi consubstantielle, car « si chaque famille biologique formait un monde clos et se reproduisait par elle-même, la société ne pourrait exister » (*idem*).

Du point de vue de la narratrice, cette famille existe ou a existé à un moment au moins ; même le père, qui exprime d'abord l'horreur et le rejet vis-à-vis de la grossesse de sa fille, semble avoir un début d'acceptation lorsqu'il joue avec sa (petite-)fille et lui raconte des histoires. Et pour la petite Flora, qui ne connaît que cela, sa mère et son (grand-)père constituent *naturellement* sa famille.

Or, pour que cette famille (étrangement) recomposée puisse exister, il faut qu'un personnage soit absent. Tout comme dans *Pogo*, c'est le géniteur du même sexe qui est mis *hors jeu*, et plus radicalement ici, puisqu'elle est décédée dans le temps antérieur au début du récit. Julia, tel est son prénom, est évoquée par la narratrice à plusieurs moments, ce qui permet de reconstruire la famille originale. Clara nous la présente comme la femme du père, sans jamais

¹⁸ Cf. la quatrième de couverture de l'édition de 2001. Nous avons appris à la lecture du numéro 6 (08/2010) de la revue électronique *Otro cielo* (www.otrocielo.com/descarga_num6.html) qu'une réédition de *La azotea* était en cours, et qu'elle allait être une véritable réécriture, comme le laissait déjà percevoir le premier chapitre qui y figurait. Malheureusement, la parution de cette nouvelle version aux éditions Puntocero (Buenos Aires, 2010) arrive trop tard pour que nous puissions la prendre en compte dans ce travail. Cette réécriture établit un lien supplémentaire - et non prévu lorsque nous avons conçu cet article - entre *Pogo* et *La azotea*.

¹⁹ A propos de cette "cruauté" signalée par Levrero, l'auteur semble avoir pris ses distances dans la récente réédition ; dans un entretien avec Liliana Hecker lors d'une présentation publique du roman, Fernanda Trías signale que ce n'est pas la cruauté qui l'intéresse le plus dans cette histoire ; de même, dans la quatrième de couverture de Pablo Ramos pour l'édition 2010 on lit que « La azotea no es una novela sobre el incesto ni sobre la crueldad. Es una novela sobre la soledad y la tristeza, sobre la fragilidad del alma frente al infierno de la mirada de los otros ».

²⁰ Claude Lévi-Strauss, Préface à Burguière, André, C.Klapisch-Zuber *et alii*, *Histoire de la famille*, vol.1, Paris, Armand Colin, 1986, p. 11.

expliciter le lien qui les relie toutes les deux. Julia est-elle la mère ou la belle-mère de Clara ? Même si le texte ne permet pas de se forger une opinion définitive, plusieurs indices portent à croire que Julia et Clara sont bel et bien mère et fille. Certes, Clara ne dit jamais *maman* mais *Julia* ; de même, dans les souvenirs de la narratrice, Julia s'adresse à elle sans aucune affection maternelle (« *No toque nada, niñita.* », Trías, p. 36). Mais lorsque Clara regarde des photos de famille trouvées dans une boîte, celles de son père et de Julia ensemble précèdent sa propre naissance :

« Me entretuve un rato con las fotos. Muchas eran de personas que no conocía, en las que Julia era joven y sonriente. En otras estaban papá y ella. Julia había envejecido. (...) En las últimas fotos, las de más al fondo, aparecí yo. Era bebé (...) » (Trías, p. 37).

Le mariage de Julia et de son père a lieu d'ailleurs « bien avant [la] naissance » de Clara (*idem*). Enfin, Clara rapporte aussi les circonstances qui entourent la mort de Julia : lorsque la police sonne à la porte pour annoncer le décès (« *destrozada, aplastada contra una columna de luz* », Trías, p. 44), et qu'un policier lui demande si elle est la fille (« *¿Usted es la hija?* », Trías, p. 45), la narratrice ne donne pas tout de suite au lecteur sa réponse de l'époque (fût-elle affirmative ou négative) ; c'est seulement à la morgue, lors de la reconnaissance du cadavre²¹, que Clara dira « *Es ella* » (C'est elle », *idem*), une façon de la reconnaître tout en se refusant d'expliciter le lien maternel.²²

Famille il y avait donc, même s'il n'existait aucun sentiment filial les liant ou plutôt, il y avait une indifférence voire un rejet de la part de Julia et, en écho, une véritable haine de la part de Clara. Les causes de ces sentiments ne sont pas explicitées dans le texte ; si on devait en trouver une, il faudrait la chercher probablement dans l'acte incestueux premier, qui n'est pas directement abordé par la narratrice. On peut cependant le faire remonter à l'enfance ; car lorsque Clara, enceinte, tombe dans la salle de bains et se blesse la hanche, et que son père la relève et effleure la blessure de ses doigts, cela produit une sorte de répulsion de la part de sa fille :

« me acariciaba la herida de la misma forma en que lo había hecho cuando yo era niña (...) » (Trías, p. 50, nous soulignons).

Cette relation incestueuse, connue ou soupçonnée par la mère, pourrait bien être la source de son rejet et de son agressivité vis-à-vis de sa propre fille. D'autant plus que le corps de la mère semble se dégrader au fur et à mesure que le temps passe, cessant d'être objet du désir du père. C'est en tout cas ce que le regard de Clara laisse entendre ; elle présente Julia toujours d'une façon peu valorisante physiquement, même lorsqu'elle est au mieux de sa forme, comme dans ce commentaire d'une photographie au moment où elle avait été couronnée « Miss Printemps » : « *La observé bien y me resultó gorda.* » (Trías, p. 37). Dans des photos postérieures « *Julia había envejecido. Tenía las caderas anchas y el abdomen un poco protuberante.* » (*idem*).

Dans une description plus tardive la dégradation physique devient plus de plus en plus visible :

²¹ C'est elle qui doit aller à la morgue, car le père est littéralement terrassé par la mort de sa femme.

²² Dans son blog *Aviones desplumados*, Rubén A. Arribas fait part d'un échange épistolaire avec Fernanda Trías dans lequel la romancière lui confirme que, pour elle, Julia et Clara sont bel et bien mère et fille (<http://avionesdesplumados.blogspot.com/2009/02/fernanda-trias.html>).

« Con los años, las piernas se le fueron llenando de várices. Algunas eran finas (...) y formaban un dibujo abstracto alrededor de las rodillas. Otras, las más horribles, se parecían a cordones gruesos y violetas. Estas le envolvían la pantorrilla y, los días de calor, se hinchaban » (Trías, p. 106, nous soulignons).

Au fur et à mesure que Julia vieillit et grossit, son corps devient l'objet du regard de Clara, toujours à l'affût du moindre signe annonciateur de la mort. La peau est ici synecdoque de l'être, et cela même après la mort, puisque Clara reconnaît le cadavre de Julia « por las várices moradas de siempre » (Trías, p. 45).

Une fois Julia morte, il n'y a plus de concurrence vis-à-vis du désir du père, mais le risque de *devenir comme Julia* hante Clara ; cette appréhension est confirmée par un cauchemar de Clara lors de ses premiers mois de grossesse, dans lequel elle « grossissait jusqu'à devenir une baleine ». Alors des marins (parmi lesquels se trouve son père) la prennent par la queue et la jettent à la mer. Et Clara de noter :

« iba a dejar de gustarle si engordaba demasiado y (...) dejaría de acariciarme para siempre » (Trías, p.17).

Face à l'échec de la famille originale, Clara s'efforce de construire une nouvelle famille en devenant la femme à part entière de son père. Ce qui avait commencé par le viol²³, ce qui était devenu *normal*, Clara tente tout naturellement de le faire rentrer dans la *norme*. Le jour du deuxième anniversaire de Flor (jour où le père semble enfin accepter l'existence de sa (petite-)fille, est pour Clara « un des jours les plus heureux que nous avons vécus ensemble », car ce jour-là, « le 20 janvier 1996, nous avons été pour la première fois une famille unie et heureuse, comme j'en avais rêvé pendant tant d'années. » (Trías, pp. 71-72).

Mais cette construction familiale, bien précaire, est menacée tant de l'intérieur que de l'extérieur. De l'intérieur, car le père vit cette relation incestueuse comme une relation coupable, exprimant parfois l'horreur vis-à-vis de son propre désir :

« Me acarició la rodilla. Jugueteó un momento más, enredando los dedos entre la tela a lunares, y luego se largó a llorar, muerto de miedo. Nunca lo había visto desesperarse de esa forma. (...) [Tensó] las manos, las abrió tan amplias como un perro, y apretó los párpados, de donde brotó agua sin parar. » (Trías, p. 15)

Conscient de la transgression, il ne sortira plus de sa dépression après la mort de Julia ; plus précisément, lorsqu'il commence à s'en sortir, sa fille est là pour lui rappeler sa faute originelle et le garder enfermé. En effet, la narratrice rapporte la dernière visite d'un médecin à la maison : une doctoresse annonce à Clara que son père va mieux, qu'il est en train de sortir de la dépression causée par la mort de sa femme mais Clara, jalouse (« [El doctor era] una mujer. Eso me inquietó desde el principio. », Trías, p. 46), ne perçoit que le danger de *perdre* son père et c'est pourquoi, après cette visite (vieille de neuf ans), le père devenu prisonnier de sa fille et de sa propre mauvaise conscience, restera enfermé dans sa chambre jusqu'à sa mort. Le père se bat contre son désir (sans toujours le vaincre). Lorsque Clara lui montre son ventre et lui annonce

« Unos meses más y va a estar el bebé. Vamos a ser una familia de nuevo. » (Trías, p. 12)

il cache son visage sous sa couverture. Et lorsqu'elle lui annonce la naissance imminente (« Ya pronto lo tendremos »), en soulignant exprès le sujet pluriel (Trías, p. 21), il lui crie de se taire.

²³ C'est le terme qu'il convient d'employer, même si la narratrice ne l'utilise jamais ; nous avons vu comment, lorsque Clara se demande « à quel moment tout a commencé » (cf. note 16), elle est incapable de remonter au véritable début de cette tragédie familiale, à savoir l'inceste dont elle a été victime.

Il finit certes par accepter Flor, mais cela va d'une certaine façon miner cette *famille recomposée de l'intérieur*, car de cette nouvelle intimité et complicité entre le père et Flora Clara se sent en partie exclue. La protagoniste sait donc que cet équilibre est très instable, qu'il a besoin pour se maintenir d'une vie en vase clos. Mais la famille est menacée aussi de l'extérieur, car Clara doit taire l'identité du père de son enfant. C'est ce qui arrive avec Carmen, sa voisine et sage-femme qui va l'aider à accoucher²⁴ ; de même, quand elle va à la supérette du quartier avec sa fille, les voisines, curieuses, s'approchent :

« (...) todas las mujeres me rodearon y embutieron las cabezas canosas entre mis manos. Me quedé petrificada. (...) Ellas comentaron y manosearon a Flor como inspeccionando una fruta en mal estado. » (Trías, p. 62)

Le sentiment d'être cernée, agressée, surveillée, s'explique en partie par cette paternité inavouable. Rien d'étonnant si, peu après cet incident, Clara décide de couper tout lien avec le monde extérieur :

« lo mejor sería no salir de la casa a menos que fuera totalmente indispensable » (Trías, p. 69).

Une des rares sorties postérieures à cet événement fait suite à une convocation au Tribunal, où Clara doit se rendre à cause du non paiement des charges de l'appartement familial. Lorsque la Juge lui fait connaître le montant de la dette et lui demande si « le père de la petite » a un travail, le mutisme de Clara est total. Sous couvert de l'indignation ressentie du fait que l'on puisse « se mêler de la vie des autres » se trouve encore une fois l'impossibilité de s'expliquer (« No pude defenderme », Trías, p. 116), la conscience de l'irrecevabilité de sa famille vis-à-vis de la société.

Les forces de désagrégation extérieures et extérieures finissent par converger : la déchéance physique du père dont la vitalité diminue jour après jour, l'incapacité à payer les factures qui les oblige à vivre sans eau courante ni électricité, le désir de la petite Flor de sortir²⁵, la mort du canari²⁶ et enfin celle du père, détruisent cette famille qui n'avait pas, dès l'origine, droit de cité. Le roman interroge en creux le lecteur ; car si cette famille est certes illégitime, en quoi l'*autre* famille, celle *reconnue* par tous, était-elle légitime ? Hypocrisies d'une société qui préfère le plus souvent se voiler la face plutôt que de reconnaître les forces d'implosion qui l'habitent.

* * *

La violence qui fait irruption dans l'Uruguay de la fin des années 60 et atteint son paroxysme pendant la période dictatoriale, a laissé des traces indélébiles dans la société uruguayenne. Divers genres littéraires comme le témoignage, la poésie, la nouvelle ou le roman ont intégré cette violence, d'abord dans des textes ayant trait directement à la répression, à la lutte armée, à la prison, aux tortures, etc. Mais cette violence qui a fait corps dans la société, s'incorpore et s'incarne aussi dans la littérature uruguayenne en général. Comme l'écrit F. Aínsa

²⁴ « Tampoco podía hablarle [a Carmen] de papá. Nadie me hubiera entendido. Además, también desconfiaba de ella » (Trías, p. 32).

²⁵ -Mami, ¿cuándo vamos a salir? -dijo / -¿Qué?/ -Quiero ir afuera -repitió./ -No, no, Flor. Afuera no hay nada. » (Trías, p. 89).

²⁶ Le symbolisme de ce *petit oiseau* (« pajarito » : terme qui dans le langage enfantin désigne le sexe masculin) est évident ici comme tout au long du texte. Tant que le canari est enfermé dans sa cage (et le père dans sa chambre), la fiction familiale se maintient ; la mort de l'oiseau la fait éclater ou finit par l'achever :

« La ausencia del canario quebró la rutina. Se me ocurre que, al fin y al cabo, todo el tiempo vivimos dominados por un canario; él muere y el círculo vital de toda la casa se detiene. Como si fuera un eslabón fundamental. » (Trías, p. 125).

« Con la ruptura traumática de los años setenta (...) la corporeidad lesionada, las mutilaciones catárticas, los signos acusatorios de la sangre como vínculo ancestral de una memoria desgarrada, todo lo que es dialéctica conflictividad en el cuerpo humano, irrumpe en la literatura uruguaya como una auténtica estética del ultraje.»²⁷

D.Mella et F.Trías sont nés tous les deux en pleine dictature, leur première enfance s'est passée dans une société dominée par la violence répressive et la peur. Ils ont grandi sous la chape de plomb imposée par la censure, et sous celle plus subtile et plus perverse de l'auto-censure. Dans le pays que leurs aînés leur ont laissé en héritage, cette violence est restée comme une menaçante toile de fond sur laquelle sont venues s'imprimer des nouvelles formes de violence (liées à la drogue, à la pauvreté, etc.) ; en même temps, d'autres formes de violence, sans pour autant être nouvelles, acquièrent une plus grande visibilité, comme c'est le cas des violences intra-familiales, présentes dans ces deux romans. Aussi bien *Pogo* que *La azotea* mettent en scène des familles incomplètes ou asymétriques ; l'inceste et la violence afférente constituent deux thèmes majeurs de ces romans ; sans pour autant être des sujets nouveaux, ils y font l'objet d'un traitement inhabituel, notamment à cause des renversements qu'ils opèrent : un fils qui viole sa mère sur son lit de mort, une fille victime d'inceste qui devient la geôlière de son père avec qui elle rêve de construire une famille. Ce renversement ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de violence - physique et/ou psychologique - de la part des adultes à des degrés différents. Ce sont toutes ces formes de la violence que Mella et Trías empoignent et transforment en fait esthétique : le lecteur assiste ainsi à la déchéance physique et psychique puis à la mort du père ou de la mère, sans que rien ne leur soit épargné. La présence d'un langage parfois cru, le traitement sans préjugés de la sexualité (aussi bien du plaisir que de la souffrance, du désir que de la frustration), la mise en texte -sans qu'il y ait une condamnation explicite sur le plan de la morale- de faits et situations particulièrement choquants, sont autant d'éléments qui témoignent des mutations de la société et de la famille uruguayenne au tournant du siècle.

Raúl Caplán
Université d'Angers
3LAM – PRES UNAM

²⁷ Fernando Aínsa, « Los refugios del cuerpo desarticulado », in Carmen de Mora et Alfonso García Morales (éds.), *Escribir el cuerpo. 19 asedios desde la literatura hispanoamericana*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003, pp. 31-48, p. 32.