

**La blessure du temps.
Configurations de la mémoire dans la
poésie contemporaine écrite par des
femmes privées de leur liberté en
Argentine**

**SBDAR KAPLAN
Julieta**

Sous la direction de SETTI Nadia

UFR Textes et sociétés
Département Études sur le Genre
Master Études sur le genre 2
Parcours Arts, Littératures, Études Culturelles

Mémoire de Master 2 : 35 crédits

Année universitaire 2018-2019

Remerciements

Aux poètes dont leurs paroles font souffler ce mémoire, pour leurs textes et pour leur lutte,

à Nadia Setti pour son soutien tout au long de cette recherche et pour ses relectures toujours motivantes,

à Juan Pablo Parchuc pour sa générosité et pour ses relectures transatlantiques précises et stimulantes,

à Belinda Corbacho pour son aide précieuse vis-à-vis des traductions,

à tout l'équipe de recherche sur écriture en prisons de l'Université de Buenos Aires, avec une pensée particulière pour Sabrina, qui a partagé ses savoirs avec moi dans les ateliers des centres éducatifs fermés,

à Alicia Montes, pour m'avoir encouragé, avec enthousiasme, à poursuivre le chemin de la recherche,

à mes ami.e.s d'ici, spécialement à Carmen, Lucía et Chloé, pour avoir fait de Paris une maison, et à mes ami.e.s de là-bas, pour leur paroles de confiance,

à mes parents, por haber sembrado el deseo y festejado cada uno de mis pasos,

à ma sœur Laura, mon internelle complice, pour ses relectures passionnelles,

à Matías, pour l'amour, le rire et la patience,

merci.

Sommaire

INTRODUCTION.....	7
PARTIE 1. Chronomaître : le temps patriarcal de l'enfermement.....	11
INTRODUCTION	12
CHAPITRE 1. LE CHRONOMÈTRE INVISIBLE	14
1. <i>L'emploi du temps carcéral, une linéarité fragmentée.....</i>	<i>14</i>
2. <i>La souveraineté du présent.....</i>	<i>19</i>
CHAPITRE 2. LES CORPS FÉMININS DOMESTIQUÉS PAR LA VIOLENCE DU TEMPS.....	21
1. <i>Discipline et assujettissement du corps féminin.....</i>	<i>21</i>
2. <i>Futur antérieur. L'écriture du deuil.....</i>	<i>26</i>
CHAPITRE 3. L'APPROPRIATION POÉTIQUE DU TEMPS : VERS LA TRANSGRESSION	31
1. <i>L'écriture du contretemps. Interstices de la temporalité linéaire</i>	<i>31</i>
2. <i>L'atemporalité poétique</i>	<i>36</i>
PARTIE 2. Du temps obligé à la mémoire sensible, l'écriture de Liliana Cabrera	40
INTRODUCTION	41
CHAPITRE 1. PERCER L'IMPÉRATIF. L'ÉCRITURE COMME BLESSURE	44
1. <i>Obligado Tic Tac ou la réécriture des chiffres.....</i>	<i>44</i>
2. <i>Regarder le soleil en face</i>	<i>48</i>
CHAPITRE 2. LE RYTHME DE L'ATTENTE.....	57
1. <i>Bancame y punto : la toile de l'attente</i>	<i>57</i>
2. <i>Le retissage du temps</i>	<i>60</i>
CHAPITRE 3. UNE MÉMOIRE EPHÉMÈRE.....	64
1. <i>Tu nombre escrito en tinta china, un registre qui s'efface</i>	<i>65</i>
2. <i>L'invention de la mémoire.....</i>	<i>67</i>
3. <i>Contaminer l'asepsie de la loi : l'avortement comme déchirure</i>	<i>73</i>
PARTIE 3. Vers une poétique politique de la mémoire.....	76
INTRODUCTION	77
CHAPITRE 1. LE TEMPS D'ÉCRIRE.....	78
1. <i>Devenir quelqu'une : écrire entre l'anonymat et l'agencement. Olga Guzmán</i>	<i>78</i>
2. <i>Les ateliers littéraires en prison : pièges à contretemps, ruse et agencement collectif d'énonciation. Yo No Fui</i>	<i>83</i>
3. <i>Reconfigurer la carte du temps. La politisation du langage en prison</i>	<i>92</i>
CHAPITRE 2. FABRIQUER LA LANGUE, CONTESTER LA LOI.....	96
1. <i>Du dossier à la métaphore, le divorce de la langue.....</i>	<i>96</i>

2. <i>Une histoire poétique</i>	99
3. <i>Genre poétique et poésie de genre</i>	103
CONCLUSION	108
ANNEXE : Poèmes cités	112
BIBLIOGRAPHIE	126

Il n'y a de grand, et de révolutionnaire, que le mineur.
Haïr toute la littérature de maîtres.

Gilles Deleuze et Félix Guattari

Trouvez le chemin des dissidents, des ennemis de l'Etat et de ceux qui ont
traversé la frontière. Et n'arrêtez pas de marcher, jusqu'à l'endroit où leurs
traces s'effacent. C'est précisément là que commence le règne invisible et
silencieux de la prison.

Paul B. Preciado

INTRODUCTION

« Au cœur de chaque État », souligne Paul B. Preciado dans son article « Les enfermés de Venise », « se trouve une prison invisible dont le battement silencieux nous rappelle qu'il n'y a pas de pouvoir sans exercice de la violence » (*Libération*, septembre 2018). Quand j'ai lu cette phrase pour la première fois, l'oxymore *battement silencieux* m'a interpellé. Je soupçonnais, dans ce syntagme paradoxal, un germe des sens qu'acquiert la poésie en prison. D'un côté, en tant que *cœur* caché du dispositif de la violence qui traverse les États modernes, la prison étouffe les voix des personnes *battues* au sein de ces hétérotopies. Mais, de l'autre côté, les *battements*, « bruits rythmés » (*Larousse*, consulté le 12/07/2019), peuvent aussi évoquer les scansionnements rythmiques, poétiques, qui s'érigent au sein de la prison et qui résistent à l'exercice systématique de la violence et aux discours qui, chaque jour, cherchent à faire taire les souffrances des détenu.e.s.

À l'intérieur de la prison, *règne invisible et silencieux*, s'écrivent des textes. Juan Pablo Parchuc, dans son article « Écrire en prison : actions, cadres, politiques », articule ainsi le sujet :

Sans doute, la parole a une valeur différentielle à l'intérieur de la prison. Elle remplit des dossiers, des liasses et des communications officielles. Elle traverse les murs sous la forme de correspondance, elle se grave dans les murs, elle circule comme rumeur (la *bemba*¹), elle passe de main en main, elle vole ou se décroche d'une fenêtre à une autre en tant que *paloma*². Elle définit des sanctions et des condamnations et elle peut s'utiliser pour insulter et humilier. Mais elle est aussi un outil créatif et de résistance, et elle peut même devenir un moyen d'inclusion. L'écriture en prison est une « bouffée » (Domenech y Nazar Ondas de Hiroshima: 5) ou au moins un « morceau de liberté » (María Medrano Yo no fui: 9). (Parchuc, 2014 : 75 [ma traduction]).

La circulation de la parole en prison exerce, comme le souligne J.P. Parchuc dans ce passage, des fonctions judiciaires, communicatives et blessantes. Cependant, devenue écriture qui circule de manière alternative, elle permet de souffler et d'attraper un bout de liberté. Pour Cynthia Bustelo, la valeur de la parole littéraire acquiert un statut privilégié dans un « endroit de bureaucraties sourdes-muettes, de décisions dépersonnalisées, de violences institutionnelles et de corps punis » (2018 : 38 [ma traduction]). Au sein de la prison, en effet, il s'établit une querelle ou une « dispute » (Charaf, 2018) entre la langue de la loi et la langue littéraire, entre la punition et l'écriture du corps, et entre les représentations hégémoniques du dehors peuplées

¹ Le mot *bemba* littéralement signifie « babines ». Dans ce contexte, il fait référence aux rumeurs qui circulent entre les cellules.

² *Paloma*, en espagnol, signifie *pigeon*. C'est le mot utilisé en prison pour désigner les sacs contenant des objets ou des messages, attachés avec une corde et lancés au dehors de la maison d'arrêt pour établir un système de communication.

de « volontarisme, peur et panique morale » (Parchuc, *op. cit.* : 79) et l'agencement de ses protagonistes. Dans cette perspective, l'écriture en prison et surtout, comme on verra, l'écriture des femmes en prison, configure un détour vis-à-vis des attentes : un *agencement collectif d'énonciation* (Gilles Deleuze et Félix Guattari, 1975), une *ruse* (Josefina Ludmer, 1985), ou un *monument* (Jacques Rancière, 2019). J'utiliserai le concept d'*agencement collectif d'énonciation*, emprunté de G. Deleuze et F. Guattari dans leur ouvrage *Kafka pour une littérature mineure* (1975) pour penser l'opération d'agence – au sens grammatical et politique – de ces femmes qui défient la position d'objet/maillon de la machine carcérale et dont les énoncés supposent toujours, par leur inscription dans une littérature « mineure », une expérience collective. La notion de *ruse du faible*, employée par J. Ludmer, critique littéraire argentine, dans son article homonyme de 1985, me permettra de conceptualiser les tactiques de résistance des subalternes qui configurent une écriture « monumentale », c'est-à-dire, en termes de J. Rancière, un récit qui résiste au document, au regard moralisant du dehors et qui « parle directement, par le fait que cela n'était pas destiné à parler » (2019 : 26).

*

Dans une salle de classe sombre, entre les livres, les feuilles de papier et la fumée de cigarette, sous le bruit de la pluie, un groupe de femmes discute le poème « Yo fui » (« Je fus ») de Luis Cernuda. Quelques minutes après, le poète espagnol sera oublié et son texte fera objet d'appropriations silencieuses et transgressives, de déconstructions du passé, de l'identité et de la culpabilité. La scène décrite figure au sein du documentaire *Lunas cautivas. Historias de poetas presas* de Marcia Paradiso filmé en 2012 et, plus précisément, à l'atelier de poésie dicté par María Medrano dans la maison d'arrêt de femmes d'Ezeiza, Buenos Aires, Argentina, que le film registre. L'atelier Yo No Fui, appartenant à l'organisation sociale du même nom, s'occupe de dicter des ateliers artistiques et productifs en prison de femmes et dehors, une fois qu'elles récupèrent la liberté. Face au « Yo fui » du poème de L. Cernuda, cette expérience de l'autorité, l'atelier de poésie Yo No Fui joue avec l'anonymat et le désaveu au même temps qu'il met en scène des textes capables, à partir de l'agencement collectif, de résister à la langue patriarcale, pénale et morale.

L'écriture en prison ouvre, comme le souligne Jorge Panesi, « le large champ de l'impropre » (2006 : 3), un système d'appropriations et de réécritures qui se sert de la langue du maître pour le vaincre et pour s'affirmer. C'est ainsi que, derrière la prétention documentaliste des discours sur la prison, face à la « démagogie punitive » (Parchuc, *op. cit.* : 79) qui construit des récits morbides, stéréotypés et discriminatoires et dans les fissures de la violence pénitentiaire, surgit « une histoire faite avec les traces que personne n'avait choisi

comme telles » (Rancière, 2019 : 26) : il s'agit des voix dissidentes des femmes privées de leur liberté qui trouvent, dans le discours poétique, un outil de résistance face au présent qui perce leur subjectivité.

Tissés dans l'enfermement et sur le seuil d'un dehors imaginaire, les textes écrits en prison, et plus spécifiquement la poésie, se configurent comme des témoignages muets qui font du silence impératif un terrain linguistique et politique, un espace de résistance qui traverse les clôtures et qui impose ses propres marques. Devenues poètes, les femmes détenues, figures hyperboliques de l'exclusion, abandonnent le lieu marginal qui leur a été assigné et, en devenant maîtresses du langage qui les opprime, elles (re)écrivent leur propre histoire. Repérer ces traces sensibles qui produisent, par le biais des textualités « mineures », des espaces de résistance collective et féministe, constitue un des objectifs de ce mémoire.

*

Dans un entretien de l'émission *Historias debidas* (Canal Encuentro, 2018), Liliana Cabrera se souvient des paroles d'une camarade par rapport à la prison : « acá el tiempo es de ellos » (« ici le temps est à eux »). Possédé par un tiers impersonnel et masculin, le temps se dessine comme une surface inaccessible, un corrélat chronométré, linéaire et précis de la loi qui ordonne et soumet les sujets à la répétition. C'est peut-être à cause de ce caractère étouffant et oppressif que la temporalité est, selon ma lecture, le motif principal qui traverse les poèmes écrits par les femmes en prison en Argentine. Reproduit avec ironie, contesté par une temporalité subjective, détourné en faveur de l'expérience, coupé et fragmenté par la syntaxe, mis entre parenthèses, le temps poétique désobéit au temps ordonné par la loi. Les poèmes récupèrent ainsi une temporalité autre et la transforment en un outil textuel qui résiste à la souveraineté masculine du présent immuable. À la place des aiguilles de l'horloge, les vers déploient une temporalité éphémère et sensible ; les murs, censés séparer, deviennent des feuilles de papier et la poésie, un graffiti issu d'un autre temps qui insiste et à la fois se laisse effacer.

Or, comment les poètes contestent-elles l'impératif temporel qui marque leurs corps jusqu'aux limites de la déssubjectivation ? De quelle manière s'infiltrer, dans les interstices de la maîtrise masculine, une temporalité sensible, une mémoire à contrepoil de la domination ? En quoi l'écriture, et les ateliers de poésie en prison, permettent un *agencement collectif d'énonciation* capable de redonner une voix aux corps condamnés au silence ?

Ces questions orienteront la lecture et l'analyse des poèmes écrits par des femmes privées de leur liberté dans la prison d'Ezeiza (Buenos Aires, Argentine) dans la dernière décennie. Il ne s'agit pas d'une étude sociologique qui cherche à analyser le phénomène de l'écriture ou de l'apprentissage en prisons, mais d'une étude qui porte sur des textes poétiques, au croisement

entre les études de genre et la théorie littéraire, et qui cherche à penser l'écriture dans le croisement entre le tissage des voix et leur circulation. Je m'interroge, dans ces pages, sur les liens entre poésie et politique pour penser de quelle manière les voix de ces femmes, à travers l'écriture *par cœur* (Derrida, 1992)³, configurent un dispositif de résistance face à une violence qui cherche à inscrire sur leurs corps une temporalité contraignante qui a comme conséquence de finalement les dépouiller de leur condition de sujets.

Le mémoire est composé de trois grandes parties. La première propose, tout d'abord, une étude du temps carcéral à partir des poèmes et des théories philosophiques, en tant que dispositif patriarcal, linéaire, chronométré et impératif, qui assujettit les corps des femmes et les prive de l'accès au deuil, pour ensuite penser l'écriture poétique comme un dispositif capable de transgresser ce temps oppressif et de situer le *contretemps* (Derrida, 2003). La deuxième partie donne à découvrir une lecture des poèmes de Liliana Cabrera, poète argentine qui a commencé à écrire dans l'atelier Yo No Fui de la prison d'Ezeiza. Ses poèmes, en tant que tissages de la mémoire, fabriquent une langue qui traverse les clôtures et invente un temps-autre. La troisième et dernière partie se concentre sur la dimension politique de la poésie de femmes *intramuros* en tant qu'*agencement collectif* qui fait sortir les voix du silence et qui résiste, à travers la circulation d'une *mémoire poétique*, aux langues dominantes et au dispositif disciplinaire de la loi. Au cœur des *prisons invisibles*, des poètes écrivent des textes, des « bruits rythmés » appris par cœur qui s'érigent comme des battements silencés, invisibilisés par les discours du dehors et de la loi. Je propose, dans ce mémoire, de suivre la piste des *traces effacées*, comme le suggère Preciado, pour observer comment surgissent et circulent les voix poétiques dans les prisons de femmes en Argentine, de quelle manière elles traversent les murs et coupent le temps, et en quoi ces voix, « témoignages muets de la vie ordinaire » (Rancière, 2019 : 26), fabriquent une langue politique et sensible capable de contester le silence impératif.

³ Dans son texte « Che cos'è la poesia », Jacques Derrida définit la poésie comme une écriture « par cœur » dans les deux sens du terme : comme battement et comme texte qui s'apprend de mémoire. Le rythme et la mémoire, ainsi, constituent la spécificité d'un discours poétique qui donne forme au temps et qui nie la suprématie du présent. Je développerai ce point dans la deuxième partie du mémoire.

PARTIE 1. *Chronomaître* : le temps patriarcal de l'enfermement

Le temps pénètre le corps,
et avec lui tous les contrôles minutieux du pouvoir.

Michel Foucault

De pronto gritaron recuento
y fuimos como las vacas
rumiando por el pasillo.
Vacas de lánguidos ojos
que caminan pausadamente
e ignoran lo que vendrá.
Nos cuentan a la mañana (07h40)
a la tarde (19h40)
y a la noche (22h00)
¿y los días de visita...?
En cuatro oportunidades.
Como si pudiéramos clonarnos
o salir de una galera
o naciéramos de un repollo
de esos que siempre
dan en la cena.

Liliana Cabrera

Soudain ils crièrent comptage
et nous fûmes comme les vaches
entraînés de ruminer dans les couloirs.
Vaches aux yeux languissants
qui marchent lentement
et ignorent ce qui se passera.
On nous compte le matin (07h40)
le soir (19h40)
la nuit (22h00)
et les jours de visite... ?
À quatre occasions.
Comme si nous pouvions nous cloner
ou sortir d'un chapeau
ou comme si nous naissions d'un chou
un de ceux qu'on nous donne
toujours au dîner.

INTRODUCTION

Dans une de ces *Thèses sur le concept d'histoire* (1940), Walter Benjamin raconte une anecdote sur la Révolution de Juillet :

Lorsque fut venu le soir de la première journée de combat, il se trouva qu'en plusieurs endroits de Paris, simultanément mais de manière indépendante, on tira sur les horloges des clochers.

Un témoin qui doit peut-être son intuition à la rime écrivait alors :

« Qui le croirait ? On dit qu'irrités contre l'heure
de nouveaux Josué, au pied de chaque tour,
tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour. »

(Benjamin, 2017 : 76-77).

Ce fragment, délibérément anachronique vis-à-vis de mon propos, éclaire néanmoins les enjeux temporels que je souhaite analyser dans ce chapitre. Sur les restes d'un temps « homogène et vide » (p. 75), un temps qui passe, linéaire, sans laisser de trace sur les sujets, Benjamin dessine un « temps actuel », un *Jetztzeit* qui « fait éclater le continuum de l'Histoire » (p. 78), un temps dépourvu d'horloges et vécu par des sujets émancipés qui deviennent capables de tenir les rênes de leurs destins.

Les horloges murales, dans le passage benjaminien, figurent bien entendu le temps linéaire qui s'écoule, mais aussi, et surtout, la conscience quantitative qui imprègne les instants. L'heure, objet d'irritation des révolutionnaires, se situe au cœur du pouvoir carcéral : si les horloges murales inondent les villes modernes pour que le temps de travail ne soit pas gaspillé, les horloges de la prison, souvent invisibles, encerclent l'expérience des prisonnier.e.s et incarnent le but même de la discipline.

L'incarcération trace une routine obligée et chronométrée organisée par un emploi du temps strict qui animalise les corps. Dans l'extrait du poème qui ouvre ce chapitre, le *je* poétique se moque de l'excès de comptage au sein de la prison au même temps qu'il dénonce les conditions de pauvreté auxquelles les femmes incarcérées sont soumises. Pour ce faire, la poète utilise un sujet impersonnel qui fait référence aux agents qui réalisent l'opération de compter (« *on nous compte...* »)⁴. L'indétermination du sujet faisant l'action permet de rendre compte de la « machine impersonnelle » qui se dresse, selon Rita Segato (2003 : 22), comme équivalent du système juridique et policier. Ce « système sans autrui » (p. 23) mis en relief, dans le poème, par l'effacement de l'agent grammatical, n'est possible qu'à travers la configuration d'un

⁴ En espagnol, l'effacement du pronom fait disparaître le sujet de la phrase: “nos cuentan a la mañana (07:40 AM) [...]”.

phénomène précis, répétitif et immuable qui devient responsable de la discipline : le temps. En effet, à mesure que le châtiment corporel diminue et, avec lui, le pouvoir exercé directement par des corps sur des corps, des entités dites abstraites comme l'emploi du temps, les horaires et les obligations, avec leur autorité incontestable, se mettent en place. Anonyme, l'autre autoritaire devient chiffre, créneau, chronomètre : 07h40, 19h40, 22h00. De la même manière que, dans le passage de Benjamin, les horloges remplacent les ennemis, le temps chronométré, lorsqu'il quantifie les sujets, incarne le pouvoir en imposant sa discipline aux corps.

Dans un témoignage sur son premier jour en prison paru dans la revue *Yo Soy*⁵, Lucrecia Treviño signale, à propos du comptage des individus : « avec le temps, je crois que ça [le comptage] t'indique le passage des jours, parce que pendant que tu es dans ce secteur⁶ tu ne vois jamais le soleil » (2014 : 7 [ma traduction]). L'accès à la temporalité à travers le comptage est renforcé dans le récit de Ramona Leiva, cette fois-ci sur sa sortie de prison, paru dans le deuxième numéro de la revue : « je me souviens que le jour suivant mon retour chez moi je me suis levée à l'heure de l'appel » (2015 : 44 [ma traduction]). Il devient évident, à partir de ces deux témoignages, que la temporalité carcérale, une temporalité de la quantification, marque les corps tout au long de la peine et même en liberté. Ce lien indissociable entre le comptage et la précision horaire montre que, en prison, on compte les corps comme on compte les minutes, c'est à dire, on les prive de leur caractère singulier, on les homogénéise et on fait d'eux un instrument du pouvoir. Comme montrent les témoignages, le temps en prison est un chronomètre invisible – les prisonnières n'ont pas de montre et ne voient pas le soleil – qui *pénètre les corps* et instaure une routine automatique. Disciplinés par un dispositif temporel impératif qui ne fait que compter, les corps incarnent la temporalité obligée, les identités deviennent chiffrées et, les sujets, les maillons d'une chaîne infinie et quantifiable.

Le temps de la prison s'exerce sur les femmes détenues comme un épitomé du temps capitaliste et patriarcal. Inépuisable, il parvient à maîtriser leurs vies jusqu'à les rendre invivables. Comme dans le poème de Liliana Cabrera cité au début de ce chapitre, l'autorité temporelle s'exprime à travers l'opération répétée du comptage qui dénombre inlassablement les femmes mais aussi les repas qui les nourrissent pauvrement. La loi pénale et morale s'impose ainsi par la mesure et le contrôle systématiques du temps et des corps, soumettant les détenues à une cadence sans variation possible. Cette temporalité répétitive et impérative

⁵ Cette revue appartient à l'Association Civile "Yo No Fui" qui travaille dans des projets artistiques et productifs dans la prison de femmes d'Ezeiza (Buenos Aires, Argentina).

⁶ "Ce secteur" fait référence à "Reingresso" - "réadmission"-, le quartier spécifique pour les femmes récidivistes auquel Lucrecia avait été envoyée à cause du manque d'espace dans le quartier de "Ingreso" - "admission"-.

s'inscrit tel l'instrument d'un pouvoir masculin qui déshumanise les corps des femmes jusqu'à les réduire à l'état de déchets. La routine oppressive devient, en prison, le corrélat incontestable de l'oppression masculine dans sa forme moins visible mais tout aussi violente. Autrement dit, le temps carcéral est un *chronomaître* : la temporalité même incarne l'autorité masculine dont le but est de maîtriser les vies des femmes en exerçant sur elles un supplice au second degré.

Dans le passage de Benjamin, néanmoins, l'appropriation du temps carcéral-patriarcal devient possible grâce au registre poétique. Si le « témoin qui doit peut être sa divination à la rime » enregistre l'incident en vers, c'est parce que la poésie, et plus largement l'écriture, découpent, comme la Révolution, le temps de sa linéarité oppressive. Dans cette partie, je vais m'interroger sur la violence de ce temps homogène et vide que la prison impose en suspendant la continuité, en coupant en deux la subjectivité et en infligeant aux corps des impératifs patriarcaux, pour ensuite récupérer et analyser les gestes poétiques qui *tirent* contre les horloges et contre la discipline.

CHAPITRE 1. LE CHRONOMÈTRE INVISIBLE

1. *L'emploi du temps carcéral, une linéarité fragmentée*

Le temps en prison est souvent vécu comme une *détention indéfinie* (Butler, 2005), une *interruption* (Da Cunha, 1997), une *coupure* (Segato, 2003) ou un *temps interminable* (Leiva, 2015). Marquée par un début précis et une fin incertaine, le séjour en prison interrompt une succession temporelle pour instaurer une temporalité-autre soumettant de la sorte les sujets à une conscience inévitable des minutes et du calendrier. Les journées, semblables et éternelles, s'écoulent implacables. Une routine sans fissures règle la vie en cellule et les minutes pèsent sur les corps. Cependant, la suspension du temps se manifeste par le biais d'une routine très précise : des activités obligatoires se succèdent les unes après les autres, les horaires du lever, du repas, du coucher, de la douche et de la promenade, ainsi que les visites, les médecins ou les psychologues doivent être respectés sans exception. Comme à l'école ou à l'armée, un emploi du temps strict est mis en place et, avec lui, une « syntaxe obligée » (Foucault, 1975 : 180) des corps qui doivent s'adapter au créneaux pénitentiaires et au temps évolutif de la productivité. Cette temporalité *vide et homogène* plonge les sujets dans la *machine impersonnelle* qu'ils intègrent, comme une pause obligée, du jour au lendemain.

Dans son texte « Le système pénal comme pédagogie de l'irresponsabilité et le projet 'habla preso : le droit humain à la parole en prison' »⁷, Rita Segato met l'accent sur la coupure entre un avant et un après la peine, corrélative à la différenciation entre le monde du dehors et celui du dedans : « le prisonnier libéré est un sujet social qui ne conserve pas la continuité que le système pénal prévoit par rapport à l'identité du sujet emprisonné qu'il fut » (2003 : 19). Entre cet avant et cet après, en effet, les sujets se divisent et incarnent dans leur propre corps la discontinuité et la fragmentation que le système pénal et carcéral dessine sur eux. La suspension de la biographie personnelle du sujet qui est remplacée, selon Segato, par un « nouveau costume identitaire », dérive en une coupure entre « deux vies qui ne conservent pas de relation ou commensurabilité » (p. 18).

Ces *deux vies* qui bifurquent dans le devenir du sujet pourraient bien être assimilées à ce que rappelle Giorgio Agamben au début d'*Homo sacer* (1997), à savoir, que les grecs avaient deux mots pour parler de la vie : le mot *bíos*, qui désignait « la forme ou la façon de vivre propre à un individu ou à un groupe », et le mot *zoé*, qui exprimait « le simple fait de vivre » (2006 : 9). L'abandon forcé de la biographie personnelle, subi par les personnes incarcérées, peut être analysé comme un dépouillement du *bíos* – de la vie sociale qualifiée, marquée par des discontinuités, des interruptions et des accélérations – qui dérive en l'incarnation coercitive de la *zoé* : une *vie nue* qui ne relève que de l'existence linéaire, homogène et sans cesse surveillée. Ainsi l'explique Judith Butler dans son ouvrage *Vie précaire* (2004) :

Agamben a expliqué en détail comment certains sujets voient leur statut ontologique de sujet suspendu quand l'état d'urgence est invoqué. Il a montré qu'un sujet privé de ses droits de citoyen entre dans une zone de suspension où il n'est plus vivant au sens où l'est un animal politique lié à une communauté et à la loi, sans pour autant être mort, c'est-à-dire hors de tout rapport constitutif à l'autorité de la loi (Butler, 2005 : 97).

L'incarnation de la vie nue, cette « vie invivable » (p. 17), déshumanisée, répond à la suspension du statut légal et politique qui entraîne un glissement dans l'indéfinition. Les sujets incarcérés, en effet, deviennent incapables de « réintégrer la trame politique de la vie » (p. 98), c'est-à-dire, de réincarner le statut biopolitique, alors que leur situation d'incarcération « est hautement, pour ne pas dire fatalement, politisée » (p. 98). Dit autrement, l'incarnation de la *zoé* cherche à dépouiller le sujet de sa condition politique alors que le pouvoir pénètre son corps. Ainsi, la configuration du temps carcéral, le temps de la discipline, essaye d'effacer les marques

⁷ Titre original : «El sistema penal como pedagogía de la irresponsabilidad y el proyecto "habla preso: el derecho humano a la palabra en la cárcel"». Les passages cités ont été traduits pour le présent mémoire.

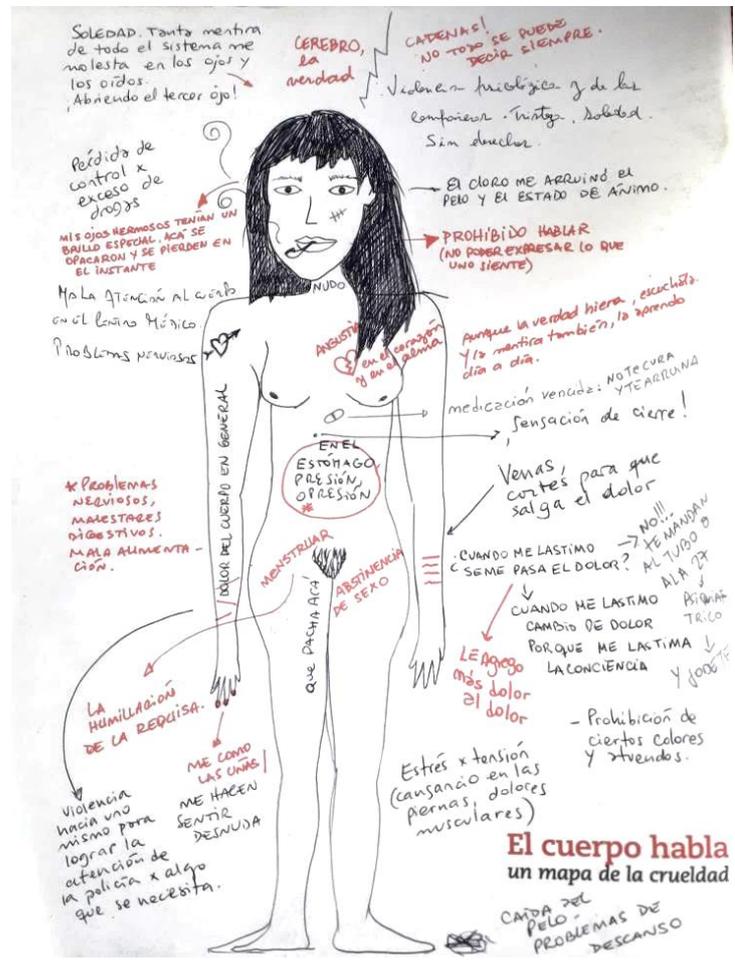
de la vie politique souveraine pour instaurer un régime anonyme alors que, dans la continuité fragmentée représentée par l'horloge carcérale, se cache le pouvoir qui déshumanise les corps et rend les vies invivables : « soudain ils crièrent comptage / et nous fûmes comme les vaches / entrain de ruminer dans les couloirs »⁸.

La coupure temporelle mise en évidence par la prison ne s'exerce pas comme une simple suspension qui permet de profiter des minutes de pause et qui attend, paisiblement, à sa fin. Si, comme proposait Georg Lúkacs, dans la modernité capitaliste « le temps perd ainsi son caractère qualitatif, changeant, fluide ; il se fige en un continuum exactement délimité, quantitativement mesurable » (2003 : 95), la prison, espace délimité par antonomase, se dresse comme hyperbole de cette cristallisation. Il s'agit, en effet, du temps que Michel Foucault, dans son ouvrage classique *Surveiller et punir* (1975), désigne comme « un temps intégralement utile » ou « un temps sans impureté ni défaut » (p. 177). D'après Foucault, la temporalité carcérale, qui extrait sa logique de l'armée, dérive d'un principe de « non-oisiveté ». En effet, l'application chronométrée du corps au devoir constitue la discipline en tant qu'extraction temporelle de productivité : « il faut chercher à intensifier l'usage du moindre instant comme si le temps, dans son fractionnement même, était inépuisable » (p. 180).

Ainsi, même si la peine est vécue dans sa linéarité – l'existence en prison, comme le rappelle Segato, est mesurée par rapport à la durée des sentences –, le pouvoir carcéral s'exprime dans la fragmentation incessante du *continuum* évolutif. Les sujets, submergés dans la *zoé*, font l'expérience d'une double coupure, d'abord entre la vie d'avant et celle d'après la peine et, ensuite, entre les instants qui se déroulent, fragmentés, à l'intérieur de la prison. Insaisissables, les durées profitables et impératives de l'emploi du temps font du temps vide et homogène une discipline corporelle. Le « schéma anatomochronologique du comportement » (p. 178) décrit par Foucault signe l'indifférenciation entre fragmentation temporelle et fragmentation corporelle. La juxtaposition des mots « anatomo » et « chronologique » montre que le corps est indissociable de la durée mesurée. Bien que l'utilisation du préfixe « anatomo » chez Foucault renvoie à la science qui décrit la structure des corps, c'est à dire, sert à montrer la corporalité comme produit du dispositif médical, le terme latin « anatomia » signifie « dissection ». Si l'anatomie s'occupe de découper les corps, la dissection est aussi un effet de la chronologie carcérale. Contraints par la trame temporelle et incapables de saisir les instants, les corps des femmes incarcérées deviennent, eux aussi, des corps fragmentés. Cette

⁸ Tous les poèmes cités et analysés au cours de ce mémoire ont été écrits en espagnol et n'ont pas été traduits au français. En revanche, toutes les traductions ont été effectuées par moi-même pour le présent travail.

fragmentation est mise en évidence, par exemple, dans le dessin « Le corps parle. Une carte de la cruauté » :



Quatrième de couverture de la revue *Yo Soy* n 2, atelier d'écriture et journalisme Tinta Revuelta, Complejo IV, Ezeiza, (Argentine).

Toujours mis sous silence, les corps des femmes peuvent enfin s'exprimer à travers le dessin collectif. Leurs membres, différenciés, laissent parler les souffrances : sur le cœur, on peut lire « angoisse. Dans le cœur et dans l'âme » ; dans l'estomac, « médication périmée : elle ne te guérit pas mais elle te détruit » ; sur le cou, « nœud » ; à côté du vagin, « avoir ses règles » et une flèche qui mène à une phrase à l'extérieur du corps : « l'humiliation de la fouille ». Comme on peut en déduire de la dernière citation, c'est à travers la fouille dont l'objectif est de scruter les corps pour les contraindre et les contrôler que l'intime devient un terrain public d'humiliation. Ainsi, la fragmentation corporelle – chaque membre du corps parle – s'explique d'abord par le comptage chronométré qui découpe les individualités du collectif et, ensuite, par la surveillance de la fouille qui empêche les corps de se reconnaître dans une totalité. En effet, le « corps mécanique » (Foucault, p. 182) s'enchaîne au programme carcéral qui épuise les

instants et scande les minutes : « mes beaux yeux avaient un éclat spécial. Ici ils se sont obscurcis et ils se perdent dans l’instant ».

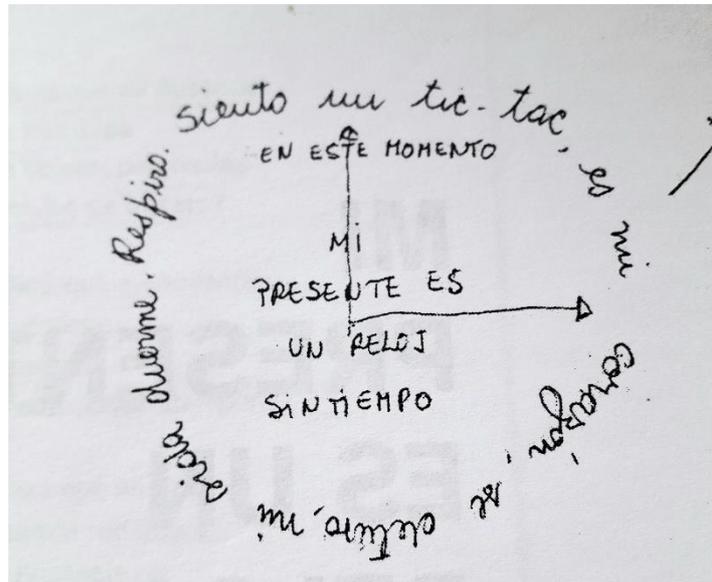
Dans un poème de Liliana Cabrera paru dans son dernier livre, *Ton nom écrit en encre de Chine*, on s’enfonce dans la fin de la journée carcérale :

Cuando el movimiento pasa
y desaparecen las obligaciones
y ya pasó la “Medicación”
y se apagan las luces
y se corta el tránsito
y no hay un alma en el pasillo
y se llevan los teléfonos
apoyo mi cabeza en la almohada
cierro los ojos
y me hundo hasta el piso.
Me gustaría hundirme más allá
quisiera también desaparecer.

Quand le mouvement cesse
et que les obligations disparaissent
et que la «Médication» est enfin passée
et que les lumières s’éteignent
et que la circulation s’arrête
et qu’il n’y a personne dans le couloir
et qu’ils prennent les téléphones
j’appuie ma tête contre l’oreiller
je ferme les yeux
et je m’effondre jusqu’au sol.
J’aimerais m’effondrer en deçà
j’aimerais aussi disparaître.
(Cabrera, 2016b : 7).

Dès le début du poème, on se trouve face à la routine de la prison : l’adverbe « quand » ouvre le premier vers et, tout de suite, une succession d’éléments homogènes se met en place. La répétition de la conjonction « et » au début de chaque vers et l’usage de la troisième personne du pluriel – « les obligations », « ils » – et du singulier – « le mouvement », « la ‘Médication’ » – dans la première partie du poème configurent une routine impersonnelle, répétitive et fortement ritualisée. Dans la deuxième partie, l’apparition du « je », qui inaugure la proposition principale, met en scène le corps : face à l’abstraction des obligations et face au vide des couloirs, la tête et les yeux « arrêtent le jour » (Benjamin, p. 77) et font de l’espace un corps. Cependant, la fin du poème met en évidence l’incorporation de la temporalité obligée. Le verbe « disparaître » qui clôture le texte apparaît pour la deuxième fois : la première, il désigne, au pluriel, les obligations – et, en conséquence, le temps quantifié et oppressif – ; la deuxième, il traduit le désir de la voix qui s’exprime dans le poème. Cette répétition, en effet, montre que le *chronomaître* pénètre le corps. La journée fragmentée implique une fragmentation du corps et, sa fin, un désir d’incorporalité. Comme les yeux du dessin commenté auparavant, le corps *se perd dans l’instant*, autrement dit, il assimile la temporalité obligée et, épuisé, s’éteint comme la lumière des couloirs.

2. La souveraineté du présent



« Mon présent c'est / une horloge sans temps », proclame, dans une langue qui tord la grammaire, un des calligrammes de Stella Maris paru dans l'anthologie *Yo No Fui* (2006 : 50).⁹ L'image est celle de l'horloge, mais les paroles nient sa fonction première : marquer le passage du temps. Privée de sa signification par un présent qui arrête le jour, l'horloge se dresse hors de la temporalité qu'elle même désigne, et elle devient, par ce moyen, un signifiant sans signifié. Cependant, cet arrêt du temps s'éloigne de ce que Benjamin désigne comme *temps actuel* puisque, justement, il ne s'agit pas d'un sujet qui tire contre l'horloge mais d'un artefact vide qui perdure pour écraser l'expérience du sujet. Aliénées dans un objet mural qui ne disparaît jamais, les femmes incarcérées se baladent dans le pur présent de la loi qui essaye d'effacer les expériences vitales qui la précèdent et, de même, l'avenir en tant que récit possible et projection de désirs.

Vécu comme « un temps non progressif, où s'écoule une durée indifférenciée » (Cunha), le présent pénitentiaire est un arrêt involontaire qui ne cesse d'être nommé. La loi qui laisse sa trace sur les corps des femmes, ainsi que ses échos prononcés par les voix des surveillant.e.s, s'écrivent au présent. Il s'agit, en effet, d'une langue descriptive qui cherche à inscrire la parole dans son contexte immédiat. Mais ce présent absolu est indissociable, comme le remarque Foucault, du mode impératif : « Après tout, il n'y a qu'un langage qui soit au présent, c'est celui

⁹ Cette anthologie, parue dans la prison d'Ezeiza en 2006, recueille des poèmes de l'atelier de María Medrano. Elle sera étudiée dans la deuxième partie de ce mémoire.

de l'ordre, de la consigne ». L'impératif est « le langage du pouvoir » (Foucault, 1975) par excellence, le mode de l'ordre et de la consigne qui s'exprime dans la deuxième personne du discours et qui attend toujours l'acte comme réponse à l'énonciation¹⁰. Ainsi, cette langue prescriptive et profondément déictique s'exprime comme une « technique d'assujettissement » (Foucault, 1975 : 181) qui rend les femmes détenues les sujets passifs de la syntaxe carcérale.

En outre, si l'impératif, instrument du pouvoir masculin qui exprime l'usage légitime de la violence, a historiquement marqué le devenir des femmes, ce phénomène s'accroît pour les femmes incarcérées. En prison, les femmes qui, pour la plupart, ont commis des délits sous les directives d'un homme, souffrent à nouveau l'effet d'une injonction qui obture la possibilité d'exprimer le moi ou le collectif et, plus largement, de se reconnaître dans leur propre langue : « adentro del penal pasaban cosas para las cuales no teníamos nombre » (« à l'intérieur de la maison d'arrêt, il s'achèvent des situations pour lesquelles on n'avait pas de nom » [Cabrera, 2018]).

D'après Rita Segato, l'entrée en prison réduit les personnes détenues à une condition puérile : « la personne sous tutelle, qui n'est pas le propriétaire de sa conscience ni de son corps, est infantilisée par la réduction quotidienne de sa volonté. Dans cette condition enfantine, handicapée, il s'avère impossible de devenir responsable » (p. 24). Cet état de minorité, lié à l'expropriation absolue de la conscience et du corps, implique non pas un retour à un passé heureux avant la loi, mais l'incarnation de l'impératif paternaliste qui réduit le corps aux directives de l'autre. La langue du pur présent, qui extrait le sujet de son historicité et de son avenir, ainsi que l'usage de l'impératif comme mode de l'ordre sans contestation, font des personnes détenues des enfants au sens donné à l'enfance par René Schérer et Guy Hocquenghem, c'est-à-dire, « un panoptique, une tour de contrôle »¹¹. Par conséquent, si « être enfant c'est inévitablement 'être au-dedans' » (*Id.*, p. 46), le présent de l'impératif enferme les femmes non seulement dans leurs cellules, mais aussi, à travers un mutisme obligé, en soi mêmes, dans leur corps fragmenté par le chronomètre et étouffé par la langue de la loi.

Plus loin dans le même texte, Segato analyse un projet qu'elle a développé dans la prison de Brasília, nommé « Parle prisonnier : le droit humain à la parole en prison », qui cherche à développer l'accès à la parole et au langage des personnes détenues, et elle argumente : « le sujet ne peut devenir responsable de ses actions qu'à travers un discours qui récupère le passé

¹⁰ C'est ce qu'Austin, dans son livre *Quand dire, c'est faire*, appelle un « performatif ».

¹¹ Schérer, R. et Hocquenghem, G., *Co-ire*, [cité sur: <http://ferbos.jeanfrancois.free.fr/psychanalyse-et-creation/spip.php?article137>].

dans le présent, lui donne un nouveau sens et le transforme en une promesse pour l'avenir » (p. 25). En effet, le discours, et surtout le discours littéraire – les ateliers du projet étaient des ateliers de théâtre, poésie et rap, entre autres –, devient un élément fondamental pour s'émanciper du pur présent de la prison dominé par le mode impératif. Ainsi, signale Segato, l'accès à la parole permet au sujet de sortir de cet état de minorité et devenir auteur.e, c'est à dire, « exercer l'agencement » et non pas la passivité puérile : « devenir auteur redonne ce que la tutelle enlève » (p. 26).

Tandis que le présent produit une prison énonciative, et l'impératif une soumission incessante, les textes littéraires récupèrent un passé non traversé par la condamnation morale ni la loi (Parchuc, 2016 : 6) et le transforment en un outil de résistance face à la souveraineté du présent fixe, répétitif et oppressif. Dans la voix des poètes, le présent carcéral boîte et l'indicatif se dessine comme un espace de réalisation dans et par la langue. En dernière instance, le présent, ce temps de « couloirs / sombres et vides / de regard lointain... »¹² peut, néanmoins, devenir un outil pour le discours poétique. Quoique l'horloge persiste, la langue poétique permet de s'appropriier le présent à l'aide d'un adjectif possessif (« mon présent ») qui fait apparaître le sujet là où la loi patriarcale privilégie un objet fragmenté, vide et muet.

CHAPITRE 2. LES CORPS FÉMININS DOMESTIQUÉS PAR LA VIOLENCE DU TEMPS

1. *Discipline et assujettissement du corps féminin*



Photo de Adriana Lestido de la série "Femmes prisonnières" (1991-1993).

¹² *Yo No Fui*, p. 26 (Vilma).

Dans son livre *La guerra contra las mujeres (La guerre contre les femmes)*, R. Segato développe son concept de *dueñidad*, qu'on pourrait traduire comme *propriété*, en tant que régime qui remplace la « simple inégalité » (2016 : 100). Dans une époque où la concentration de la richesse acquiert des niveaux sans précédent, la *dueñidad* implique qu'un petit nombre de personnes « sont les propriétaires de la vie et de la mort de la planète » (p. 98) et exercent sur ces vies une cruauté sans limites. Ce néo-colonialisme des corps s'exerce, selon l'auteure, de manière hyperbolique sur les corps des femmes et des jeunes.

En prison, l'exercice de la *dueñidad* en tant que forme extrême du patriarcat s'élève à des niveaux ineffables. C'est la justice, incarnée par les surveillants ou les juges, celle qui, dans ce cas-là, concentre la richesse, matérielle et symbolique, qui décide sur les corps des femmes, les violente et les assujettit. Comme je l'ai déjà remarqué, les prisonnières perdent leur nom, qui est remplacé par un numéro de dossier et les fouilles, souvent excessives et humiliantes, les condamnent à la position d'objet, animal ou reste abjecte. Cet exercice de la cruauté, selon Segato, se produit dans des coordonnées sociales d'indifférence : « une scène pareille est liée à l'exercice de l'indifférence face à la cruauté, répétée et entraînée, avec un rage impunie, sur le corps de la femme et des jeunes (p. 100) ». C'est cette indifférence sociale face à la cruauté celle qui s'exprime dans les multiples violences qui menacent les corps de femmes en prison. Entre celles qui affectent particulièrement les femmes prisonnières en les situant dans une situation de vulnérabilité extrême, on peut nommer les féminicides non-dits, les violences obstétriques¹³ et la maternité *intramuros* : des violences cachées par les murs de la prison et auxquelles la société civile, pour la plupart, tourne le dos.

Entre les nombreux féminicides qui ont lieu dans les prisons argentines, je choisis de commenter, brièvement, celui de Florencia « La China » Cuéllar, assassinée en 2012 par le Service Pénitentiaire Fédéral de la prison d'Ezeiza. On a fait passer l'assassinat comme un suicide tandis que son autopsie prouvait qu'elle avait été fortement battue. Malgré la lutte de son père et de ces camarades, la justice n'a pas encore éclairci le cas, ce qui montre l'impunité des crimes à l'intérieur de la prison et l'alliance entre la violence contre les femmes et la violence institutionnelle. Le cas de Florencia est un des nombreux féminicides catalogués comme « suicides » qui montrent à quel point les corps des femmes en prison deviennent des restes jetables.

¹³ La violence obstétrique est définie par l'Observatoire de la Violence de Genre de la Defensoría de la Province de Buenos Aires comme « celle qui exerce le personnel de santé sur le corps et les procès reproductifs des femmes, exprimée dans un traitement déshumanisé, un abus de médicalisation et pathologisation des procès naturels, en conformité avec la Loi 25.929 d'Accouchement Humanisé ».

Selon un rapport récent de Defensorías y Procuración Penitenciaria, *Parí como una condenada. Experiencias de violencia obstétrica en mujeres privadas de su libertad*¹⁴, 54,5% des femmes accouchent menottées. La violence obstétrique, exercée par le personnel de santé sur les corps de femmes enceintes, est exacerbée en prison à cause de la présence du personnel pénitentiaire lors des rendez-vous médicaux et de l'accouchement, l'absence de traitements pendant la grossesse, le manque des moyens de transport entre le « pabellón » et l'hôpital, l'absence d'informations concernant le bébé et la violence verbale et physique exercée pendant l'accouchement, comme l'immobilisation du corps des femmes, parmi d'autres violences.

Finalement, la maternité *intramuros*, qui oblige la mère à garder l'enfant en prison jusqu'à quatre ans, protocole que, bien entendu, ne s'applique pas aux pères, suppose non pas seulement l'expérience souvent traumatisante de l'enfant qui grandit en situation d'enfermement mais aussi la survie des mères qui doivent élever leurs enfants sans ressources et sans politiques de soutien de l'État. A ces situations s'en ajoutent beaucoup d'autres telles que les stigmates de la « mauvaise femme », comme le souligne Juliana Inés Arens dans l'introduction à son livre *Traidoras* qui est composé de récits des femmes privées de leur liberté :

Sur la femme privée de la liberté retombe une double condamnation : d'un côté, elle est accusée par la loi pénalement à cause du délit dont elle est supposée être coupable ; de l'autre, elle est condamnée moralement pour avoir été une 'mauvaise femme', pour ne pas avoir écouté les rôles qui lui correspondent d'après les mythes du patriarcat et pour avoir disputé les recours de pouvoir dans l'espace public (Arens, 2015 : 9 [ma traduction]).

Cette *double condamnation*, en effet, répond au fait que la délinquance contredit les dogmes assignés à la féminité hégémonique patriarcale. L'absence de réinsertion, d'autre part, est spécialement contraignante pour les femmes qui, pour la plupart, finissent dans la rue ou commettent de nouveaux délits. La « resocialisation » du Service Pénitentiaire, souligne Arens, est posée en termes de « féminisation » : abandonner les « mauvaises pratiques », être sages, accepter les violences, laisser le temps couler sans résistance.

Cette thématique requiert un développement beaucoup plus large. Je ne cherche pas ici à approfondir les circonstances ou à analyser les motifs des violences mais à relever ses marques, et les résistances, dans les textes capables de découdre cet enchevêtrement de la cruauté. Cependant, relever quelques-unes de ces traces du patriarcat sur les corps, et même les cadavres, de femmes emprisonnés, est fondamental pour parvenir à une analyse des poèmes qui surgissent

¹⁴ « J'ai accouché comme une condamnée. Experiences de violences obstétriques sur les femmes privées de leur liberté ». Rapport publié en mars 2019.

et se révoltent contre cette systématisation de la violence. Parce que ce temps impératif qui s'exerce sur les femmes, ce présent étouffant, est le corrélat indiscutable de ces abus charnels et c'est à toute cette violence, en dernière instance, que résistent les poèmes.

La normalisation des violences, l'acceptation indifférente du régime de « dueñidad » s'exprime, par exemple, dans le poème « P8 » de Ana Rossel :

TODO ESTÁ EN ORDEN	TOUT EST EN ORDRE
AHÍ/	LÀ-BAS /
AFUERA/	DEHORS /
EL MUNDO	LE MONDE
MUESTRA	MONTRE
CALMA/	CALME /
MI CABEZA	MA TÊTE
NO/	NE /
ENTIENDE/	COMPRENDS PAS /
EL MAQUILLAJE	LE MAQUILLAGE
ANTE / EL HIJO MUERTO	DEVANT / LE FILS MORT
UÑAS PINTADAS	DES ONGLES PEINTS
MI CABEZA	MA TÊTE
NO/	NE /
ENTIENDE/	COMPRENDS PAS /
EL CIRCO/	LE CIRQUE /
MONTADO POR	MONTÉ PAR
AUSENCIA CARA	ABSENCE CHÈRE
EVALUADA/	EVALUÉE /
NEGOCIADA/	NEGOCIÉE /
TODO ESTÁ EN ORDEN	TOUT EST EN ORDRE
MI CABEZA	MA TÊTE
NO/	NE /
ENTIENDE/	COMPRENDS PAS /
EL PORQUÉ	LE POURQUOI
MUJERES BAILAN/	DES FEMMES DANSENT /
COMEN/	MANGENT /
DUERMEN/	DORMENT /
SOBRE SANGRE/	SUR SANG /
DE HIJOS/	DES ENFANTS /
DE HIJOS QUE/	DES ENFANTS QUI /
RIÉN/	RIGOLENT /
LEEN/	LISENT /
ESCRIBEN/	ÉCRIVENT /
SOBRE CADÁVERES	SUR DES CADAVRES
DE MADRES/	DES MÈRES /
EL MUNDO ESTÁ EN	LE MONDE EST EN
ORDEN	ORDRE
MI CABEZA/	MA TÊTE /
NO.	PAS (Rossel, 2006 :

Écrit en majuscule, à la manière d'un manifeste ou d'un cri, et coupé par une respiration haletante, le poème se configure comme une dénonciation de l'indifférence du dehors face à la violence du dedans. La phrase « todo está en orden », répétée trois fois, mime, possiblement, le

discours politique vide qui cherche à instaurer un ordre, une linéarité artificielle là où se cache la souffrance des corps. Face au « monde » abstrait qui suit un ordre indifférent, qui se submerge dans le calme et dans la fête, la « tête » s'enfonce dans la négation, le désordre et l'incompréhension : « ma tête / ne / comprends pas ». Ce qui lui échappe, bien entendu, c'est l'ordre fictif qui cache, comme une couche de maquillage ou un vernis à ongles, les corps blessés et les cadavres. Dans l'élection de ces deux dispositifs – maquillage et ongles peints – on peut lire une dénonciation de l'exaltation de la féminité hégémonique comme une mascarade, un « cirque » qui s'érige, indifférent, sur les cendres des cadavres. L'absence en dépit de laquelle on monte le cirque est une « ausencia cara », qu'on peut traduire comme « absence chère » ou « absence visage » : l'effacement des traits du visage, son occultation derrière le maquillage, retire l'humanité des corps soumis à une absence « évaluée / négociée », c'est-à-dire, produite par un système commercial de la vie et de la mort qui a besoin de l'indistinction pour exercer sa domination.

Le poème met en scène les restes d'une corporalité torturée – sang, cadavres – et dénonce l'indifférence d'une société qui danse, mange et dort sur ces corps marginaux, parias, devenus des surfaces inorganiques. Les figures des mères et des enfants, en rupture avec une conception généalogique de l'affectivité, subit un détour vers la fin du poème. Au début, l'incompréhension vis-à-vis du « maquillage devant / le fils mort » semble dénoncer une « mauvaise maternité » qui ne se laisse pas affecter par l'absence des enfants. Mais, vers la fin, ce sont les cadavres des mères ceux qui, loin d'être pleurés, deviennent des plateaux du rire. Il s'agit, en effet, d'une généalogie de la mort non sujette au deuil et d'un ordre qui, en dernière instance, est un cirque complice de l'effacement des corps. Dépourvus du deuil et de justice, les cadavres et le sang des corps marginaux, des enfants et des mères, deviennent, dans le régime de la « dueñidad » qui s'approprie de la capacité de donner vie et mort, des pistes de danse, des lits ou des feuilles en papier. Si les cadavres des mères deviennent des surfaces d'écriture, le poème cherche non pas à écrire *sur* ces corps, à la manière des dossiers judiciaires ou des intitulés médiatiques qui effacent leur existence, sinon de *les* écrire, de créer un corps poétique capable de faire voir et entendre l'effacement et le vide par des lettres majuscules qui érigent la voix au-dessus de la violence du silence.

2. *Futur antérieur. L'écriture du deuil*

« Le froid ténébreux / me fait frémir / ce n'est pas un film / c'est la prison » (2006 : 29)¹⁵ : ce poème de Juana H., paru dans le livre *YoNoFui*, se tisse avec une série de poèmes sur le froid qui traverse l'anthologie. Le réel de la prison, ce substrat qui renvoie à la fiction mais qui ne l'est surtout pas, se perçoit à travers le corps : la prison est une « intemperie »¹⁶, un dehors gelé et effrayant et, les corps, des surfaces perméables où « l'eau rentre, très froide / dans le trou de la chaussure » (Thomass, 2006 : 66). Dans cette « frontière perméable » (Butler, 2005 : 14), ce dehors hétérotopique hors de tous les lieux, se constituent des vies exposées à la précarité, à la blessure et à la violence.

Dans l'introduction à *Frames of war* (2009), Judith Butler observe :

[...] il ne peut y avoir de célébration sans compréhension implicite de ce que la vie est sujette au deuil, qu'elle serait pleurée si elle était perdue et que ce futur antérieur est instauré comme sa condition. Dans le langage ordinaire, le deuil porte sur la vie qui a déjà été vécue et présuppose que cette vie s'est achevée (Butler, 2009 : 20).

Pour être conçue comme blessée, pour que sa perte soit pleurée, une vie doit être d'abord conçue comme vivante : c'est ce que, depuis *Vies précaires* (2003), propose Butler pour penser la production des vies vulnérables. Le deuil, en effet, constitue un élément fondamental pour la configuration d'une vie prise en compte, vivable et digne d'être pleurée. Pour illustrer cette idée du deuil comme élément constitutif d'une vie depuis son début, Butler emploie le concept de *futur antérieur*, ce temps verbal qui exprime une action qui sera réalisée, et terminée, dans le futur :

[...] d'après le futur antérieur [...], la possibilité du deuil est condition de l'apparition et de la durée de la vie. Le futur antérieur est présupposé au commencement d'une vie qui n'a que commencé d'être vécue. En d'autres termes, « ceci sera une vie qui aura été vécue » est la présupposition d'une vie sujette au deuil, ce qui veut dire que ceci sera une vie qui pourra être considérée comme une vie et qui sera maintenue par cette manière d'être considérée. Sans la possibilité du deuil, il n'y a pas de vie ou, plutôt, il y a quelque chose qui vit, qui est autre chose qu'une vie (p. 20).

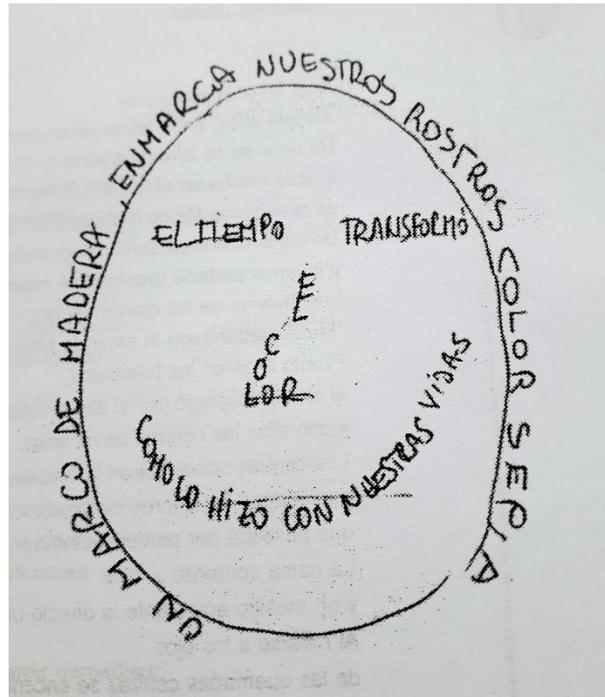
¹⁵ Tous les poèmes analysés peuvent être consultés en espagnol et en français dans l'annexe final. Dans le corps du texte, j'ai essayé de citer toujours dans les deux langues sauf pour quelques passages dont la longueur des citations couperait davantage la lecture.

¹⁶ Le mot espagnol « intemperie » (dehors) n'équivaut pas au français « intempérie » (climat) mais il garde le sens latin du préfixe *in* (à l'intérieur) et signifie « exposé au climat, à la température ». Je garde ce mot qui se répète dans les poèmes et qui peut référer à l'expérience de vivre « sans toit » (commune à plusieurs.e.s détenues avant la condamnation) mais aussi à l'extérieur de la loi, à un État absent qui expose le corps à un hors de soi.

Cette réflexion contribue de manière considérable à l'hypothèse que j'essaie de développer dans cette première partie du mémoire. Tout d'abord, parce qu'elle tente d'expliquer par quels moyens l'État, avec ses appareils et dispositifs de contrôle, produit des vies jetables qui connaissent, dans la prison des femmes, le sommet de la vulnérabilité. Mais, surtout, parce que l'utilisation du *futur antérieur* comme condition de possibilité d'une vie montre de quelle manière la temporalité où, plutôt, l'inscription verbale de la temporalité, permet l'incarnation de la *βίος*, tandis que son dépouillement – le pur présent analysé dans le chapitre précédent – implique la production de vies précaires, de *parias* – tels que les conçoit Hannah Arendt (2005)¹⁷ – ou de restes jetables indispensables pour que la société produise des mécanismes d'immunisation. Si l'expression « celle-ci sera une vie qui aura été vécue » instaure le deuil et, avec lui, la vie digne d'être vécue, c'est aussi parce que le futur antérieur permet de se projeter dans l'avenir tout en prenant le passé comme référence, c'est-à-dire, de se glisser dans une temporalité hors de l'énonciation et d'être accompagnée par cette projection pendant toute l'existence. Les femmes privées de leur liberté, dépourvues de cette capacité de matérialiser, dans le propre corps et dans la propre langue, la possibilité du deuil comme condition de vie, incarnent des vies précaires, marginales et vulnérables. Ces réflexions de Butler sur le deuil s'articulent de manière considérable avec le calligramme de Silvina Prieto et le poème « Homopreso » de Anna Magdalena Kliszcs publiés dans l'anthologie *YoNoFui*.

Dans le calligramme, inclus ci-dessous, on lit, sur un visage élémentaire, comme dessiné par un enfant, le texte suivant : « un cadre en bois encadre nos visages couleur sépia. Le temps a transformé / la couleur / comme il l'a fait avec nos vies ».

¹⁷ La figure populaire du *paria*, d'après Hannah Arendt, a été créé par des écrivains, poètes et artistes juifs dans les marges de la culture officielle. Quoique cachée, la tradition du *paria* oppose, à la « mise sous silence spirituelle et politique » (2005 : 50), cette figure populaire qui demeure « en dehors des hiérarchies sociales » mais qui, au même temps, « n'a aucune envie de s'y intégrer » (p. 53). Ainsi, la catégorie de *paria conscient*, qui évoque les juifs émancipés, permet de penser le statut des poètes qui se rebellent contre cette temporalité oppressive qui les condamne à la marginalité : « le paria devient un rebelle au moment où il intègre la scène politique » (2005 : 59).



Le poème « Homo preso », à son tour, se configure ainsi :

Vigentes colores claros
 pero no azul
 pantalones rosados y remeras verdes
 contraste con los cuerpos blancos.
 Enfermedades
 todas por los nervios
 pero nos ayudan y nos dejan solas
 Tenemos beneficios todas, cada una
 igual pastilla
 para las que lloran y para las que no duermen
 para las salvajes y para las tranquilas.

¿Las lágrimas? Prohibidas.
 Nosotras somos fuertes, somos valientes
 vestidas en colores de arco iris
 pero no azul
 casi vacaciones, casi paraíso
 un poco tristes por azul perdido.
 ¿Con qué se marca el luto si tampoco
 existe el negro? (2006 : 91).

Des couleurs pastel actuelles
 mais sans le bleu
 des pantalons roses et des t-shirts verts
 en contraste avec les corps blancs.
 Des maladies
 toutes nerveuses
 mais on nous aide et on nous laisse seules
 Nous avons toutes des avantages, pour chacune
 un même cachet
 pour celles qui pleurent et pour celles qui ne dorment
 pas
 pour les farouches et pour les calmes.

Les larmes ? Interdites.
 Nous sommes fortes, nous sommes courageuses
 vêtues aux couleurs de l'arc-en-ciel
 mais sans le bleu
 presque des vacances, presque un paradis
 un peu tristes à cause du bleu perdu.
 Comment marquer le deuil quand le noir
 n'existe pas non plus ? (Kliszcs, 2006 : 91).

Les deux poèmes travaillent sur la couleur en dialogue avec le passage du temps. Dans le poème de Anna Magdalena Kliszcs, on voit se déplier une palette de couleurs à partir des interdictions carcérales : le bleu, couleur portée par le Service Pénitentiaire Fédéral, est prohibé

de la même manière que le noir, le gris et tous les vêtements que le SPF considère « scandaleux » ou « provocateurs » tels que les jupes courtes ou les t-shirts décolletés. Les couleurs claires, vivantes, associées dans l’imaginaire social à une féminité hégémonique et enfantine – le rose, le vert et les couleurs « arc-en-ciel » – contrastent, dans le poème, avec les corps blancs, presque cadavériques, des femmes. L’impératif de couleur est perçu par le *je* poétique comme un uniforme fictif – « presque vacances, presque paradis » – qui ne distingue pas, comme les médicaments fournis, entre les subjectivités : « même cachet / pour celles qui pleurent et celles qui ne dorment pas / pour les sauvages et pour les tranquilles ». Le manque d’individualité, présent dans l’injonction chromatique ainsi que dans l’indistinction pharmaceutique, s’inscrit aussi dans une syntaxe poétique qui évite les articles (« pantalons rosés », « maladies ») pour placer tous les éléments au même niveau.

Dans le calligramme de Silvina Prieto, c’est la couleur sépia, associée aux photos antiques, celle qui domine l’image. On se trouve, tout d’abord, face à plusieurs visages : le visage dessiné, individuel et simple, et les visages écrits au pluriel –« nuestros rostros » –. Sur les contours du visage dessiné, le poème semble décrire une photographie. Mais à l’intérieur du visage, la langue du poème insinue que ce sont les visages des femmes, les visages « vivants » et non pas photographiés, ceux qui ont sombré. Les visages décolorés par le fil du temps – la couleur sépia du texte se tisse avec le dessin du visage sans traces particulières – se trouvent à l’intérieur d’un cadre en bois, une limite qui, comme les barreaux des cellules, encerclent l’expérience et imposent une couleur sans nuances.

Le poème « Homo preso » mime, dès le titre, le discours autoritaire qui opère en homogénéisant. Le syntagme *homo preso* ironise, bien entendu, sur la classification des primates (*homo neanderthalensis*, *homo sapiens*) en incluant les sujets prisonniers hors de la masse humaine connue. Mais aussi, comme le poème travaille sur la spécificité des prisonnières femmes et les violences exercées contre elles, le titre dénonce l’universel masculin (*l’Homme* avec majuscule) qui imprime, sur les autres corps, une *carte de la cruauté*. Tout au long du texte, le *je* poétique produit une distance ironique et, vers la fin, elle déconstruit les impératifs normaux. Les larmes interdites sont réaffirmées par une voix sarcastique qui imite, possiblement, l’imposture face à la prohibition, et dérive vers la tristesse à cause du *bleu perdu*, c’est-à-dire, à cause de l’impossibilité de souffrir la mélancolie¹⁸, le bleu étant historiquement

¹⁸ Dans son texte “Deuil et mélancolie” (1917), Freud décrit la mélancolie comme un état pathologique qui, à différence du deuil, perturbe le sentiment de soi. Tandis que le deuil oblige le sujet à abandonner le rapport libidinal avec l’objet, dans l’état mélancolique le sujet se replie sur soi en subissant une “inhibition énigmatique” (Freud, 1993 : 4). Si le poème dénonce la suppression du deuil et donc de la vie digne d’être vécue, la mélancolie, en tant qu’effet d’intériorisation du deuil, se voit aussi supprimée : comme le montre l’expression anglaise, la couleur

associé à cet état (*to feel blue*) : tristesse par l'interdiction de la tristesse. La question finale, rhétorique, reprend de manière brillante l'impératif chromatique pour, cette fois-ci, dénoncer l'impossibilité de faire le deuil. Le « luto », en espagnol, se distingue du « duelo » de fait que, selon la *Real Academia Española*, il implique un « signe extérieur de peine et deuil dans les vêtements, ornements et autres objets à cause de la mort d'une personne ». L'impossibilité de « marquer » le « luto », de l'inscrire comme un signe face au regard des autres, implique une impossibilité de faire le deuil interne, c'est-à-dire, de pleurer une vie et, réciproquement – comme l'exprime Butler –, d'être susceptible d'être pleurée.

Le cadre (*frame*) implique pour Butler les limites d'appréhension d'une vie : « il n'existe pas de vie ni de mort sans qu'il existe aussi une relation à un cadre déterminé » (p. 22). Le calligramme performe cette notion en plaçant le mot « vies » à l'intérieur du cadre constitué par les bords du visage et aussi par le signifiant « cadre » qui l'entoure. Un cadre en bois, lourd et obscur, conditionne les vies décolorées et effacées, il les entoure (*frame*) dans les deux sens du verbe étudiés par Butler : il les encadre et il les inculpe. Dans un mouvement similaire, l'interdiction chromatique dans le poème « Homo preso » fonctionne comme un cadre qui entraîne l'impossibilité d'accéder au substrat symbolique – le *luto* – et, en ce sens, une entrée à la prison du réel-présent sans larmes. Ainsi, les corps couleur arc-en-ciel et les visages en sépia subissent les effets d'un cadre en bois, un cadre-surveillant qui détermine son contenu, un temps-cadre qui transforme les vies-objet qui se situent sous son règne.

Cependant, si l'écriture est, comme je suggère, *une exposition à la perte*, dans la mesure où la langue s'éloigne de celle ou celui qui écrit pour l'exposer à la blessure et au deuil, elle permet, à ces vies dépourvues du noir et de l'expérience subjective du temps, d'accéder à la *grievability*¹⁹. La question finale du poème « Homo-presno », peut-être, n'est pas si rhétorique que ça mais, par contre, elle admet une réponse récursive. La propre voix poétique « marque » le « luto » dans les interstices qui se dessinent entre les lettres. La couleur bleue est absente dans les corps mais présente dans la palette poétique. D'autre part, comme souligne Butler à propos, justement, de la poésie écrite par les prisonniers de Guantánamo, « il y a toujours quelque chose qui dépasse le cadre » (p. 24), c'est-à-dire, qu'il y a un supplément qui est en rupture avec son contexte. Dans le calligramme, on peut remarquer que les mots dépassent le

bleue désigne cet état mélancolique ; le noir, aussi prohibé, nous ramène à l'origine du mot grec μελαγχολία qui signifie « bile noire » (l'excès de cet humeur, pour les grecs, produisait une tristesse profonde). L'interdiction carcérale de porter ces deux couleurs supprime donc la mélancolie et, en effet, l'impossibilité de se *replier sur soi*.

¹⁹ Ce néologisme créé par Butler pourrait être traduit comme « deuilité ».

contour du visage sans fermer le cercle dessiné, c'est-à-dire que l'écriture, loin de reproduire le cadre en bois qui efface les vies et les soumet à une couleur impérative et sans deuil, peut dépasser le cadre, circuler hors des barreaux et appréhender les vies d'une autre façon. En dernière instance, dans la récupération d'une mémoire sensible, comme j'analyserai plus tard, les sujets incarnent l'agencement et se reconnaissent dans la projection d'un futur antérieur qui réalise, et accompagne, les vies possibles d'être pleurées.

CHAPITRE 3. L'APPROPRIATION POÉTIQUE DU TEMPS : VERS LA TRANSGRESSION

1. *L'écriture du contretemps. Interstices de la temporalité linéaire*

Dans un entretien réalisé en 2018, Liliana Cabrera raconte :

[...] quand tu rentres dans la maison d'arrêt tu dépends d'un tiers qui t'impose les horaires. Peu importe si tu veux manger à midi, le repas est à midi. En 2006 nous avions des horaires de sieste. Ou on éteignait la télévision à 22h et tu restais dans la moitié du film, ou des choses comme ça. Mais au milieu de cet ordre, les souvenirs apparaissent²⁰.

Le mot « ordre », utilisé à la fin de la citation, pourrait être lu dans les deux sens du terme : d'un côté, la succession temporelle organisée²¹ – *suivre un ordre* – qui impose des horaires strictes et qui coupe, comme le film, l'expérience vitale ; de l'autre, l'injonction – *donner un ordre* –, la consigne impérative qui ne s'intéresse pas aux désirs et aux volontés – « peu importe si tu veux manger à midi » –. Mais cet ordre, comme on lit vers la fin de la citation, peut être interrompu par des souvenirs. Dans les interstices du présent, entre les barreaux de la prison énonciative et comme réponse désobéissante de la soumission impérative, le passé revient. L'écriture, selon Roland Barthes, s'éloigne de l'Histoire à fur et à mesure qu'elle refuse la succession linéaire pour instaurer un « désordre » (1972 : 19). Dans ce chapitre, j'essaierai de montrer comment ce *désordre* textuel, qui détourne le chronogramme au même temps qu'il désobéit les injonctions et qui, comme souligne Jacques Rancière « disperse l'ordre établi des significations » (1992 : 15), se transforme en un outil de résistance face au présent fixe, répétitif et oppressif. Les textes poétiques se configurent ainsi comme des intervalles du *tictac* qui

²⁰ Cet entretien, encore inédit, a été réalisé par Juan Pablo Parchuc et moi-même, et sera publié dans un livre appelé *Escribir en la cárcel. Prácticas y experiencias de lectura y escritura en contextos de encierro* en octobre 2019.

²¹ Le premier sens du terme latin *ordro* étant « succession » ou « distribution régulière ».

pénètre les corps et, sur les aiguilles de l'horloge, ils dessinent une temporalité anachronique, éphémère et sensible, un *contretemps* (Derrida, 2003) qui fait de l'expérience une fissure dans « l'ordre du discours » (Foucault, 1971).

« Au commencement », prophétise Derrida dans son texte « L'aphorisme à contretemps » de 1986, « il y eut le contretemps » (2003 : 131). Cette phrase, de résonance biblique, fait tout de suite éclater la temporalité et son inscription dans le langage : le contretemps se trouve à l'origine, là où l'Évangile de Jean place le Verbe divin. Sauf que, pour Derrida, il n'y a pas d'origine ni de commencement, comme l'affirme Foucault au *début* de « L'ordre du discours » : « de commencement, il n'y en aurait donc pas » (1971 : 1)²². Tout au contraire, il s'agit de déconstruire la temporalité linéaire et de placer le contretemps là où régnait le *logos*. Le verbe, la parole et le discours, éloignés pour toujours de la logique cartésienne qui instaure un ordre de la pensée, se placent là où « le contretemps essentiel » donne lieu à des énoncés toujours en retard ou toujours en avance par rapport à l'expérience, mais aussi des énoncés traversés par le rythme du désir qui ne s'accorde pas, ou pas toujours, à la chronologie du réel.

Le texte de Derrida porte sur *Roméo et Juliette*, « les héros du contretemps dans notre mythologie » (2003 : 132) qui se vouent à « l'anachronie exemplaire » (p. 133) : leur destin funeste s'explique par l'asynchronie quoiqu'ils vivent « *en même temps*, ce désordre de séries » (*Ibid.*). Ainsi le contretemps – dislocation, luxation, anachronie ou accident structurel – *met en scène*, de manière théâtrale, au moins deux temporalités : « l'expérience intérieure (la 'phénoménologie de la conscience intime du temps' ou de l'espace) et ses marques chronologiques ou topographiques, celles qu'on dit 'objectives', 'dans le monde' (Derrida, p. 135) ». Cette dislocation peut être assimilée à la double temporalité conceptualisée par Didi Huberman dans son livre *Devant le temps* (2000). D'une part, il y a le discours de l'Histoire, un temps « des dates », du calendrier, qui se glisse, linéaire, dans les rapports entre les sujets (dans le chapitre précédent, je l'ai définie comme la temporalité du *chronomâtre*). D'autre part, le temps de l'image : une pluralité de passés et d'avenirs qui se sédimentent dans l'image artistique, et, pourrait-on ajouter, dans le texte, qui échappe à l'historisation et qui déconstruit l'idée même d'origine. La dernière, en tant que durée sensible, marquée par les expériences vécues et peuplée d'anachronismes, permet aux sujets de s'émanciper de la maîtrise, cette tyrannie temporelle : « c'est elle celle qui humanise et configure le temps, entrelace ses fibres,

²² Foucault commence ce texte par un *enchaînement*, et il souligne : « il y a chez beaucoup, je pense, un pareil désir de n'avoir pas à commencer ». Il défait, ainsi, l'*ordre du discours* qui, comme il développe désormais, est peuplé d'interdits, de partages et de rejets. Le double sens du mot ordre se met donc en place : quand on prend la parole, dit-il, on doit suivre un ordre solennel mais aussi on doit répondre à des ordres. Le refus du commencement et la négation de la parole interdite supposent, à leur tour, un désordre du temps, du texte et de la pensée.

assure ses transmissions, en la consacrant à une impureté essentielle » (Didi Huberman, 2000 : 37).

Cependant, ces deux temporalités – celle de l’Histoire, des dates, du cours du temps et celle de l’image, le contretemps et l’anachronisme – ne peuvent être point séparées ou disloquées. Dans le passage de Liliana Cabrera cité au début de ce chapitre, les souvenirs s’installent *au milieu* du cours linéaire pour incarner le désordre là où régnaient la maîtrise et l’ordre. De même sorte, les poèmes se servent des marques temporelles carcérales – comme j’ai essayé de montrer dans le premier chapitre – pour dévoiler leur caractère vide et les disloquer. Ainsi l’explique Derrida : « il n’y aurait pas le contretemps, ni l’anachronie, si la séparation entre les monades disjoignait seulement des intériorités » (p. 135).

L’essai – il vaut mieux dire : cette obsession – de (chrono)maîtriser l’expérience pour « réduire ou maîtriser les différences » (p. 134) intercepte « nos rythmes » et, dans cette intersection conflictuelle entre « les dates, les calendriers, les cadastres, les toponymies » et l’expérience intérieure du temps, se configure le contretemps et, en effet, le malentendu²³. C’est ainsi que des rythmes étrangers, textuels, s’infiltrèrent entre les horaires figés de la prison. Tout d’abord, comme je montrerai plus tard, les ateliers littéraires en prison s’installent comme des « pièges à contretemps » qui nient la souveraineté de l’ordre et de la productivité. Mais aussi, et surtout, les textes, dans leur fractionnement même, dans leur longueur, leur épaisseur et leur découpages, dans leur rythme dissonant, dessinent une anachronie qui se détache de la mesure objective et révèle quelque chose de l’ordre du désir. À la place de l’histoire, de la *History*, les textes dessinent une *Herstory*²⁴, un jeu de malentendus, pièges, analepses et prolepses. Le poème sans titre de Ana Rossel que j’inclus ci-dessous rend compte de cette intersection problématique, de ce déphasage entre l’ordre des « mesures objectives » et la temporalité du désir :

²³ Rappelons-nous : quand le père de Juliette décide d’avancer le mariage avec Paris (c’est-à-dire, quand le *chronomaître* s’accélère), le malentendu commence : Roméo ne reçoit jamais la lettre qui expliquait le plan de Frère Laurent et la tragédie a lieu. Entre le temps « du monde » – la hâte du père, la lenteur de la lettre – et l’expérience des amoureux se crée un décalage qui produit, pour ainsi dire, l’intérêt de la pièce.

²⁴ Terme utilisé pour la première fois par Robin Morgan dans son livre *Sisterhood is powerful* (1970), et popularisé par le féminisme des années ’70 aux États-Unis pour déconstruire le discours historique masculin et intégrer la perspective féminine. Je me sers de ce terme pour penser de quelle manière la littérature des femmes marginalisées peut secouer le récit historique, documentaire et chronologique masculin et inscrire une temporalité ahistorique propre.

El aullido de aquel perro lobo	Le hurlement de ce chien loup
allá a la distancia (domingo por la tarde)	plus loin (dimanche après-midi)
El croar de las ranas	Le coasser des grenouilles
allá en el estanque (va a llover)	là-bas dans l'étang (il va pleuvoir)
El sol juguetea con las grietas de la tierra	Le soleil joue avec les fissures de la terre
que implora agua.	qui implore de l'eau.
He decidido mi partida	J'ai décidé mon départ
(a las 3 de la tarde)	(à 3h de l'après-midi)
es la hora prudente (la siesta)	c'est l'heure prudente (la sieste)
del silencio...	du silence...
Las nubes negras ríen	Les nuages noirs rigolent
rompiendo la formación,	elles cassent leur formation,
un pato levanta vuelo rasante	un canard vole à basse altitude
allá en el estanque	là-bas dans l'étang
son las tres de la tar...	il est trois heures de l'après-mi...
	(<i>YoNoFui</i> , p. 54).

Dès le début du poème, un espace lointain se dessine. Le pronom démonstratif « aquel » (« ce ») du premier vers qui, en espagnol, indique une distance considérable, la répétition de l'adverbe de lieu « allá » (« là-bas »)²⁵ suivi de « a la distancia » (« plus loin ») ou « en el estanque » (« dans l'étang ») nous emmènent vers un espace différent de celui de l'enfermement : extérieur, peuplé d'animaux, sec sous le soleil, sur le point de se laisser inonder par un orage annoncé. La fuite du *je* poétique vers ce monde extérieur, son immersion dans « les fissures de la terre » qui cassent la séparation entre l'intérieur et le dehors met en évidence, du point de vue textuel, une détente de la temporalité. A contrepoil des images qui se succèdent, le temps ne s'écoule pas mais, au contraire, il est mentionné entre parenthèses, à l'aide de phrases nominales – « (la sieste) » – et impersonnelles – « (il va pleuvoir) » – qui fragmentent la syntaxe. Le temps dépouillé, vestige de la syntaxe carcérale, intercepte la mémoire qui n'a pas besoin de dates, d'horaires ni de pronostiques mais qui se construit à partir de métaphores, images lointaines et souvenirs existentiels qui s'écrivent au présent.

Le poème avance vers le départ du *je* poétique qui, comme le canard de l'étang, désire « vole[r] à basse altitude ». Mais cette fuite vers le souvenir ne peut avoir lieu sans une rupture avec le *chronomaître* : l'indication de l'heure exacte « (a las tres de la tarde) » – « (à trois heures de l'après-midi) » – est remplacée à la fin par une phrase quasi identique mais interrompue, sans parenthèse et avec un verbe au présent : « son las tres de la tar... » (« il est trois heures de l'après-mi... »). L'effacement des parenthèses est le signal de l'incorporation

²⁵ Dans la version française, j'ai supprimé une des apparitions de l'adverbe « allá » et je l'ai remplacée par « plus loin », qui convient davantage, selon ma perspective.

de la temporalité chronométrée. Mais cette incorporation n'est pas totale : la phrase, suspendue par les trois points, est pour toujours coupée. Comme les nuages, le *je* poétique « casse la formation » du mot « tarde » (après-midi) et, grâce à cette coupure, un mot nouveau, séparé en syllabes, apparaît : de-la-tar (qui signifie, en espagnol, accuser ou dénoncer). Quand la phrase horaire sort finalement de la parenthèse, c'est-à-dire, quand la mesure objective essaye de trouver une place dans la langue de la métaphore, on se trouve face à la *délation*. Si les phrases entre parenthèses insèrent, et suspendent, le temps carcéral avec ses minutes comptés et son présent chronométrique, la fin, interrompue, marque l'anachronie entre la langue poétique et la temporalité de la détention.

Avant que le poème *delate* (accuse, dénonce) le *je* poétique qui veut s'échapper, c'est-à-dire, avant que la langue du poème imite la logique punitive, le temps doit être suspendu : incarner le malentendu. L'impossibilité de finir la phrase montre de quelle manière l'écriture résiste à l'imitation du langage disciplinaire et refuse la délation. Derrida souligne, à propos de *Roméo et Juliette*, que le contretemps coupe la généalogie et, avec elle, la suprématie des origines Montecchi et Capuleti : « il n'y aurait pas de contretemps sans la double loi du nom. Le contretemps suppose cette inadéquation inhumaine, trop humaine, qui toujours disloque un nom propre » (p. 142). Le contretemps sépare le nom, inhumain ou trop humain, du *je* qui le porte. Roméo, incapable de se nommer autrement, est ainsi séparé de la temporalité de Juliette : « Rendez-vous avec mon nom. *Untimely*, intempestif, au mauvais moment » (p. 143). Ainsi, le contretemps suppose un décalage entre le nom et le sujet, entre le temps de l'appel et le présent du vécu.

Dans le poème de Ana Rossel, le signifiant *de la tar* arrive en retard – *tarde* –, comme Roméo, par rapport au signifié *de la tarde*, et le signifié se voit bouleversé, comme Juliette en voyant Roméo mort, par la coupure du signifiant. Si le nom *Roméo* n'est pas capable d'intercepter l'expérience du désir de Roméo, la phrase « son las tres de la tarde », en tant qu'indication horaire précise incapable de traduire le désir du *je* poétique de s'enfuir, se suspend dans son insuffisance : elle pourrait imiter l'injonction, réduire l'expérience au *chronomaître*, mais elle n'arrive pas au bout. Malentendu original, le texte s'installe dans la tension même entre la langue poétique et la langue de la loi, et il se suspend là où il peut tomber, dangereusement, dans la logique de la délation. Si les parenthèses qui s'incrument dans le poème séparent le temps carcéral du rythme, du désordre et du désir, la fin, suspendue, inscrit le contretemps d'un texte qui refuse de reproduire la logique accusatrice du temps de l'horloge et priorise la suspension, la différence et le tissu instable de la mémoire.

L'écriture, avec ses enjeux textuels, récupère « l'impureté essentielle », se dépouille des impératifs temporels et dé-chronologise le temps. Il ne s'agit pas, en effet, d'une parenthèse irréconciliable avec « le monde », d'une zone d'évasion temporaire et fictive, émancipée de la chronologie carcérale ou d'une *uchronie*²⁶, mais d'un interstice, d'une fissure « dans le monde », d'une *hétérochronie* qui se glisse entre la parenthèse objective et l'expérience extérieure comme une « région de passage » (Foucault, 1966). Ce glissement, comme on le voit dans le poème de Ana Rossel, s'effectue dans une langue qui, en découpant la syntaxe et les mots, partage les temps, les espaces et la relation du sujet au pouvoir. Comme le souligne Jacques Rancière dans *Le partage du sensible*, les énoncés politiques et littéraires « reconfigurent la carte du sensible en brouillant la fonctionnalité des gestes et des rythmes adaptés aux cycles naturels de la production, la reproduction et de la soumission » (2000 : 62-63). Autrement dit, à travers la reconfiguration du sensible, qui encourage le chiasme, la contradiction, le retard, le contretemps, mais aussi le refus de la fonctionnalité, la langue s'émancipe de la tyrannie chronométrée, du temps appliqué, et détourne le rythme vers l'expérience.

2. *L'atemporalité poétique*

L'écriture fait cohabiter des temporalités différentes et différées et, en ce sens, elle transforme les corps effacés et torturés par la médication, le comptage et la fouille, en corps vivants : « el tiempo traerá / las plantas en flor / a mis manos » (« le temps apportera / les plantes fleuries / entre mes mains » (Vilma, 2006 : 26). Si, pour Derrida, le contretemps agit sur la langue en effaçant les noms propres – Montecchi, Capuleti –, dans les textes écrits en prison il s'agit de griffonner les « marques » qui peuplent les corps des femmes dépourvues de nom : chiffre, heure, date, durée. Mais ces marques, dans le discours poétique, sont transformées : la coupure des vers installe une « anachronie aléatoire » qui détourne les scansions impératives et patriarcales du temps carcéral. Ainsi les scansions rythmiques et sensibles des vers disloquent le discours du temps, et redonnent un autre souffle.

La poésie échappe aux définitions linguistiques et s'inscrit à chaque instant dans la scission dissonante, dans la béance ou le vide qui s'ouvre entre les éléments qui articulent la langue²⁷.

²⁶ Michel Foucault utilise ce terme, ainsi que « hétérochronie » et « région de passage », dans sa conférence radiale « Les hétérotopies » (France Culture, 1966).

²⁷ Cette indéfinition, cependant, ne peut pas nous mener au silence. Je suis de l'avis de Jacques Rancière quand il écrit : « Non que le poème n'y résiste pas, de fait. Mais cette résistance est le premier et non le dernier mot de la recherche » (1992 : 14).

Dans son essai « La fin du poème », qui donne le titre au livre homonyme, Giorgio Agamben essaye de définir, dans la complexité que la définition entraîne, le discours poétique, et il affirme : « la possibilité de l'enjambement constitue le seul critère qui permet de différencier la poésie de la prose » (2010 : 249). « Opposition entre une limite métrique et une limite syntaxique » (*Ibid.*), l'enjambement fait du vers une unité disjonctive qui ne traduit pas les oppositions structurantes de la linguistique – signifiant/signifié, prosodie/métrique – mais qui, au contraire, rend possible leur coexistence dans une tension conflictuelle. Quoique ce soit, l'enjambement implique une scission entre la discontinuité métrique – la fin du vers – et la continuité syntaxique – le prolongement de la phrase dans le vers suivant –. En effet, pour poursuivre la logique du contretemps, l'enjambement – et donc le poème – suppose une rupture avec la linéarité du temps historique, la chronologie, et l'inscription d'une temporalité textuelle qui met en scène le corps au sens où il consigne une respiration là où on s'attendait à une continuité impérative, à un ordre sans souffle.

Les poèmes écrits par les femmes détenues – *détenues en courant*, selon la formule utilisée comme une blague dans le documentaire *Lunas cautivas* – « s'érigent dans ce schisme » (Agamben, p. 250) entre la temporalité obligée qui s'écoule et la possibilité d'inscrire sa propre langue, et son propre corps, dans cette linéarité. Dans ce court poème de Juana H. (*YoNoFui*, p. 29), l'écoulement des eaux est interrompu par l'enjambement :

La quietud de las aguas
de este río, me hacen
pensar y verte en la distancia
correteando en el pasto mojado.

La quiétude des eaux
de ce fleuve, me font
penser et te voir à la distance
en train de courir dans l'herbe mouillée.

Le fleuve, symbole rebattu de la poésie classique, est utilisé souvent comme métaphore du fil du temps et, d'après le célèbre passage d'Héraclite, de l'impossibilité de le saisir²⁸. Cependant, dans ce poème, le fleuve en tant que linéarité et *continuum* se subordonne à l'immobilité de l'eau. La pause qui sépare le premier vers du deuxième coupe la phrase de telle sorte que la métrique accompagne l'immobilité « des eaux » au lieu de suivre la logique historique, et syntaxique, du fleuve. On pourrait penser, grâce à l'utilisation du démonstratif « ce » (« este », en espagnol, indique une grande proximité entre le référent et l'énonciation), que le fleuve *est* le poème même qui, grâce à sa quiétude, grâce aux pauses métriques qui

²⁸ « On ne peut pas entrer une seconde fois dans le même fleuve, car c'est une autre eau qui vient à vous » (Fouillée, 1938 : 25). La phrase suggère que le mouvement du fleuve fait de chaque instant une durée irrépétibile.

configurent un contretemps éloigné de la productivité, permet l'évocation d'un autre corps, lointain et matériel au même temps. Le poème, fleuve ralenti, fait surgir un corps qui ne se laisse pas emporter par la fluidité du temps qui s'écoule, mais qui, au contraire, se laisse mouiller à peine par les traces de cette temporalité. Le corps, en courant, se sépare du fil du temps, se disperse et impose son propre rythme. Le poème se déplace alors comme ce corps qui court à droite et à gauche, sans direction fixe, et la fin de ses vers, comme les pieds à peine mouillés de son interlocuteur, interrompent le temps incessant de la syntaxe fluviale.

Dans un entretien publié dans le livre *Le cœur critique*, Hélène Cixous souligne :

Nous vivons avec une sorte de comptabilité acquise qui obéit aux divisions du calendrier, alors qu'en fait la question de l'instant, de l'éternité, de ce que j'appelle aussi parfois *l'internité*, la question des durées subjectives est absolument vitale, en tout cas pour quelqu'un qui écrit. Les années, ce sont des ritualisations, on n'y échappe pas, mais il y a aussi des moments très importants et très passionnants, qui relèvent seulement de l'écriture, c'est-à-dire que seule l'écriture peut traiter (Cixous, 1997 : 236).

Le concept d'*internité*, capable de dissoudre la fracture entre le temps et l'espace, permet de penser ces durées subjectives qui dépassent le *chronomaître* et qui se trouvent au cœur même de l'écriture. Le texte, en effet, permet de sortir de la prison de la durée objective, du système de coordonnées précises, pour matérialiser, en termes de Derrida, « les durées intérieures et hétérogènes » (2003 : 132) ou pour incarner, en suivant Cixous, l'*internité*. Le poème, comme le rappelle Agamben, suspend, vers la fin, son principe constructif au sens où l'enjambement ne peut plus avoir lieu. Le dernier vers nie, au premier venu, la scission qui définit l'intensité poétique. Mais la fin, propose Agamben, ne fait pas coïncider son et sens, métrique et syntaxe, mais, au contraire, il renvoie chacun à son statut discontinu : « la double intensité qui anime la langue ne s'apaise pas en une compréhension ultime, mais elle se précipite, pour ainsi dire, dans le silence d'une chute sans fin » (2016 : 258).

La « non-coïncidence, la séparation des monades, la distance infinie, la déconnexion des expériences » (Derrida, *op. cit.* : 134) entre le temps des dates et la durée subjective est incarnée par le poème en tant que disjonction insoluble. Dans cette tension profondément politique se trouvent les textes des femmes privées de leur liberté : leurs poèmes résistent au cours du temps linéaire qui les submerge dans la *zoé* pour mettre en scène une *internité* capable de resignifier, à travers le rythme, les scansionnements impératives. C'est ce mouvement que je vise analyser, dans le chapitre suivant, à propos des poèmes de Liliana Cabrera. En dernière instance, pour paraphraser Rancière, *ces femmes sont des animaux politiques parce*

*qu'elles sont des animaux littéraires*²⁹ « qui se laissent 'détourner' de leur destination naturelle par le pouvoir des mots » (2000 : 63).

²⁹ La phrase originale est : « l'homme est un animal politique parce qu'il est un animal littéraire ».

PARTIE 2.
Du temps obligé à la mémoire sensible,
l'écriture de Liliana Cabrera

Le récit donne un parfum au temps.

Byung Chul Han

INTRODUCTION



Dans son essai « Che cos'è la poesia », publié dans la revue italienne *Poesia* en 1988, Derrida souligne : « le poétique, disons-le, serait-ce que tu désires apprendre, mais de l'autre, grâce à l'autre et sous dictée, par cœur: *imparare a memoria* » (1992 : 304). L'expression *apprendre par cœur* désigne, d'une part, la sortie poétique de l'individualité. Le poème est une dictée, un chant, une parole apprise par cœur et dirigée toujours à un autre : « mange, bois, avale ma lettre, porte la, transporte la en toi, comme la loi d'une écriture devenue ton corps : l'écriture en soi » (p. 305). Mais apprendre par cœur le poème -to learn by heart, hafiza a'n zahri kalb³⁰- ne revient pas seulement à l'avaler mais aussi à l'incorporer en tant que battement, rythme qui émane du corps et qui scande le temps. La forme poétique, en ce sens, s'érige comme une écriture *de mémoire*, une dictée incarnée, une langue rythmique qui réécrit le passé avec un filtre sensible, au fur et à mesure qu'il le « décante de son exactitude » (Didi Hubermann, 2000 : 37).

Dans les poèmes de Liliana Cabrera, il y a un cœur qui bat : non pas le cœur comme motif des poèmes romantiques, mais un cœur rythmique qui partage le temps, une lettre qui s'*apprend par cœur* parce qu'elle dessine une mémoire qui s'ouvre comme une blessure sur un monde dépourvu de cœur. Entre son premier livre, *Obligado Tic Tac (Obligé Tic Tac)*, qui se laisse traverser par le rythme de l'onomatopée temporelle de l'horloge, et le dernier, *Tu nombre escrito en tinta china (Ton nom écrit à l'encre de Chine)*, qui suit les traces d'une mémoire liquide et

³⁰ Derrida travaille sur l'expression française « apprendre par cœur » qui trouve son corrélat dans les langues anglaise et arabe. Je m'intéresse ici à cette imbrication entre la mémorisation, le dispositif affectif du cœur et le battement rythmique que le poème imprime aux mots.

éphémère, son écriture, et sa propre expérience, subissent plusieurs transformations. Ses textes, toujours dirigés à un autre, mettent en scène un réseau d'écriture sensible, un entre-femmes qui se déploie à travers le rythme du vers. Parcourir ses trois livres en tant que mouvement qui va du battement impératif³¹ vers la mémoire émancipatrice, éphémère et féministe, constitue le propos de cette partie du mémoire.

Quand on lit des entretiens avec Liliana Cabrera, il y a un aspect de sa vie passée qui revient toujours : le bégaiement. Depuis qu'elle était très jeune, elle raconte, elle était extrêmement timide, « una bolita de nervios » (« une petite boule de nerfs »), comme la définit Lidia, une camarade, dans le documentaire *Lunas cautivas*. Elle souffrait d'un bégaiement chronique qui l'empêchait de parler couramment. Cependant, dès qu'elle commença à assister à l'atelier de poésie dans la prison d'Ezeiza, où elle fut privée de sa liberté ambulatoire pendant huit ans, les paroles commencèrent à s'écouler de manière plus aisée : « j'ai commencé à découvrir tout ce que je pouvais faire et générer. Au fil du temps j'ai arrêté de bégayer, j'ai commencé à lire mes propres textes, j'ai pu faire sortir tout et me sentir libre » (Cabrera, *Historias Debidas* : 2018). Cet aspect quasi anecdotique, loin de tracer un portrait psychologique, permet d'éclairer, dans ce cas particulier, les imbrications entre l'écriture, la collectivisation des expériences des femmes et la possibilité d'incarner l'agencement. Avant de participer à l'atelier de poésie, le recours à la parole était interrompu et difficile. Comme pour la plupart des femmes soumises à la précarité, le silence constituait, probablement, la réponse généralisée aux injustices. Cependant, l'écriture et l'échange avec les camarades donnèrent lieu à une voix rebelle, capable de réclamer ses droits, de s'imposer à l'autorité masculine et d'exprimer ses ressentis : une voix féministe et une voix de poète³².

Ainsi définit Gilles Deleuze, en dialogue avec Claire Parnet, le style littéraire :

Un style, c'est arriver à bégayer dans sa propre langue. C'est difficile parce qu'il faut qu'il y ait nécessité d'un tel bégaiement. Non pas être bégue dans sa parole, mais être bégue du langage lui-même. Être comme un étranger dans sa propre langue. Faire une ligne de fuite (1977).

³¹ Ici, j'entends par *battement* une dérivation du verbe *battre*, et donc chargé de violence physique, mais aussi une pulsation accélérée produite par la discipline du pur présent.

³² Dans l'entretien que je lui ai réalisé avec Juan Pablo Parchuc, elle souligne, par rapport à sa formation comme féministe : « je crois que j'ai trouvé une grande partie de ce que je considère comme féministe dans la maison d'arrêt. Et je dis dans la maison d'arrêt parce que plusieurs fois il nous arrivaient des choses pour lesquelles on n'avait pas de nom. Il y avait de petites choses que je me demandais, 'et qu'est-ce que c'est que ça ?' Et après tu lis à Raquel Gutiérrez Aguilar et elle parle de l'entre-femmes, et je dis « ah, c'était ça ce qui arrivait entre nous ». Une manifestation pacifique, ou vivre dans un *rancho*, être ensemble les 24 heures, ou que tout d'un coup il y ait un problème avec l'une d'entre nous et que nous soyons toutes là-bas... » (Cabrera : 2018 [ma traduction]).

Si l'on suit les lignes de lecture proposés dans le chapitre précédant, la poésie, marquée par l'enjambement, implique une scission, une coupure ou une fragmentation syntactique qui met en scène le corps – la respiration, le souffle, le chant –. Le bégaiement deleuzien peut être compris, dans ce sens, comme une hésitation de la parole communicable qui infiltre le corps et renvoie la langue à son statut discontinu. Pour les femmes en prison, habituées à un rythme impératif, le langage poétique, étranger à la langue carcérale, bégaye, coupe, hésite, respire. Chez Cabrera, le passage du bégaiement de la parole au bégaiement poétique inscrit cette *ligne de fuite*. Pour prendre ses propres mots, l'écriture n'a plus besoin de béquille³³ : la poésie la rend stable en avalant, au même temps, l'instabilité du monde. Ses poèmes, habités par des « strophe[s] qui tourne[nt] mais jamais recondui[sent] au discours » (Derrida, 1992 : 304), font du bégaiement auparavant limitant, un agencement poétique et politique.

Depuis ses premières interventions dans l'atelier de poésie Yo No Fui, en 2006, beaucoup d'événements se succédèrent : elle publia trois livres (*Obligado Tic Tac*, en 2010, *Bancame y punto*, en 2011, et *Tu nombre escrito en tinta china*, en 2012) ; elle fonda « Bancame y punto », la première maison d'éditions « cartonera »³⁴ dans une maison d'arrêt de femmes ; elle participa aux festivals de poésie dedans et dehors, à la revue *Yo Soy*, et à l'atelier de journalisme Tinta Revuelta. Aujourd'hui, en liberté depuis 2013, elle fait partie du collectif Yo No Fui, elle revient toutes les semaines à la prison d'Ezeiza pour animer le même atelier de poésie auquel elle participait quand elle était privée de sa liberté et, bien sûr, elle continue à écrire.

Voilà quelques éléments de sa vie qui tracent, de manière succincte, les conditions d'énonciation d'une voix qui réussit à sortir à travers un tissage collectif et qui parvient à résister aux logiques patriarcales dans un contexte bien adverse. Ses textes, qui scellent écriture et expérience, et son parcours comme écrivaine et féministe, font de la figure de Cabrera une figure centrale pour penser l'écriture des femmes en prison et, pourquoi pas, l'écriture en général. C'est à partir de la lecture des textes de « Lili », dans le cadre du groupe de recherche « Écrire en prison : interventions avec la littérature et autres formes artistiques et d'organisation »³⁵ dont je fais partie, que j'ai commencé à m'intéresser au sujet de ce mémoire.

³³ Dans une émission du programme *Historias Debidas* (Canal Encuentro, 2018) consacré à l'histoire de Liliana Cabrera, elle souligne : « je crois que les personnes ont des différentes béquilles dans la vie. Pour quelques-unes c'est une addiction, pour d'autres c'est une arme... dans ce cas-là, je n'ai plus besoin de béquille. A partir de l'écriture, j'ai pu me tenir debout toute seule ».

³⁴ Il s'agit d'une tradition éditoriale de l'Amérique Latine qui consiste à faire des livres en carton, en recyclant les déchets, comme une façon non pas seulement de faire face à la crise mais aussi de détourner la culture lettrée vers la culture populaire et artisanale.

³⁵ Projet de recherche de l'Université de Buenos Aires (UBACYT) dirigé par Juan Pablo Parchuc et intégré par des diplômées, doctorantes et professeures de l'Université à l'intérieur de la prison et dehors. L'objectif est de

Dans cette partie, je souhaite approfondir l'analyse de ses trois livres compris comme trois *temps*. Je suivrai, pour cela, leur ordre de publication, non pas pour respecter une sorte d'historisation – qui n'existe pas car les textes tissent des liens et des aller retours – mais parce que je pense qu'ils accompagnent un mouvement vers le dehors qui transite du temps obligé vers la mémoire sensible. Dans chaque chapitre, je me concentrerai sur ses titres, supports, figures et motifs, pour ensuite lire quelques textes de plus près. Je souhaite me plonger, dans cette partie, dans ces dictées qui *battent* dans les deux sens du terme : elles produisent des pulsations et elles frappent, à travers les mots, la « tendre indifférence du monde » (Camus, 1942 : 171-172).



Liliana Cabrera. Image prise dans la prison d'Ezeiza, pendant l'atelier de photographie à sténopé de Yo No Fui.

CHAPITRE 1. PERCER L'IMPÉRATIF. L'ÉCRITURE COMME BLESSURE

1. *Obligado Tic Tac ou la réécriture des chiffres*

Un rectangle en bois, peint à la main, avec des idéogrammes chinois et éclaboussé de quelques paillettes multicolores, fait office de couverture. On ne perçoit ni le titre ni le nom de l'auteure avant d'ouvrir le livre, mais une surface massive, dure et anonyme, réfractaire au toucher, qui enferme le texte comme s'il s'agissait d'un intérieur prohibé. Cependant, quand on ouvre cette boîte de mots, on se trouve face au revers de la médaille : la couverture en bois est recouverte d'une épaisse peluche rouge, une peau matelassée qui atténue l'impact de l'extérieur et qui facilite la transition vers les souvenirs feutrés et blessants qui filtrent entre les vers. La

mener une enquête sur les matériaux liés à la lecture et à l'écriture, ainsi qu'à d'autres pratiques artistiques et culturelles, dans des contextes d'enfermement. En décembre 2019, lors de la conclusion du projet, on commencera à travailler sur « Écrire en prison : langages, politiques et communauté ».

deuxième édition de *Obligado Tic Tac* (2013)³⁶, premier livre de poèmes de Liliana Cabrera publié pour la première fois en 2010, inscrit dans sa propre texture l'intervalle et le passage que les textes suggèrent. Le support rejoint la fabrication textuelle : les poèmes de ce premier livre cherchent à sortir de la clôture épaisse du temps obligé, du « temps sans parfum » (Han, 2009 : 25), pour fabriquer une textualité matelassée, résistante, capable de percer le bois et d'arrêter la progression de l'horloge pour inscrire un temps-autre, un temps aromatisé, sonore et sensible.

Le titre met en scène le temps carcéral impératif tel que j'ai essayé de le présenter dans la première partie de ce mémoire. Le mot « obligado », décliné au masculin, surprend par sa position dans le syntagme. Ce participe, souvent passif, (« être obligé de »), occupe ici la place de « obligatorio » (obligatoire) et met en question la différence entre sujet et objet. Cette indistinction, accompagnée de l'absence d'agent grammatical – ce qui n'est pas le cas dans les deux autres titres que j'analyserai – rend compte de l'effacement de l'expérience que la prison, surface en bois, exerce sur les corps. Le temps obligé est le temps patriarcal et carcéral, un temps qui avance sans variations et qui répète, comme son onomatopée « tic-tac », un rythme homogène. Les aiguilles incessantes de l'horloge marquent l'entrée de Liliana Cabrera dans le support textuel. La poésie, désormais, lui permettra de mettre sous silence, lentement, la chronologie répétitive du réel, et de la remplacer par un rythme sensible, une mémoire poétique et musicale qui inscrit des syllabes différées entre le « tic » et le « tac ».

Les numéros traversent le livre sous la forme de la vitesse (80 KM/H »), les horaires (« 07h40 AM », « 9AM »), les dates (« 18/07 ») ou les armes (« Thunder 40 »). Le temps obligé entraîne une numérisation des corps et des instants modelés par la « consigne d'ordre » et par le comptage qui « t'interrompt et me réveille ». Le poème commenté dans la première partie de ce mémoire, qui montre l'animalisation comme produit du comptage et du temps carcéral³⁷, inscrit le *chronomaître* comme mode de discipline des corps : il est, d'une certaine façon, l'épitomé du temps obligé. Ainsi, on lit ce livre avec l'onomatopée du tic-tac de fond, on compte

³⁶ Le livre a trois éditions : la première a été réalisée entièrement en carton dans la maison d'arrêt de la Unidad 31 de Ezeiza. La dernière, issue du dehors, a l'aspect d'une petite revue ou d'un fanzine. L'image de cette dernière couverture apparaît au début de l'introduction à cette partie.

³⁷ « Soudain ils crièrent comptage / et nous fûmes comme les vaches / entrain de ruminer dans les couloirs. / Vaches aux yeux languissants / qui marchent lentement / et ignorent ce qui se passera. / On nous compte le matin (07h40) / le soir (19h40) / la nuit (22h00) / et les jours de visite... ? / À quatre occasions. / Comme si nous pouvions nous cloner / ou sortir d'un chapeau / ou comme si nous naissions d'un chou / un de ceux qu'on nous donne / toujours au dîner ».

les corps, les minutes et les journées. On s'enfonce dans la routine carcérale du temps sans parfum.

Cependant, si l'on observe de près cette constellation chiffrée, on trouve les nuances que le texte suggère. D'après Juan Pablo Parchuc, face à la numérisation que produit la prison, « la littérature permet de tenir compte de chaque histoire, chaque vie, sans la soumettre au conglomérat de chiffres, des statistiques et des populations » (2019). Les chiffres du poème qui suit occupent ce terrain numéroté et le détournent, ils se transforment en un moyen de sortir du comptage pour que ce soient les vies, ancrées dans les souvenirs présentifiés, celles qui *comptent* :

Voy de camino a Pasteur
mientras corre el año '94
en este 18/07
en esta soleada mañana
en que miro el reloj
y voy llegando tarde
ya estoy a unos metros
y pienso en vos
en el desayuno que no tomamos
no sé por qué en este instante
siento que un minuto
puede hacer la diferencia.

Je marche vers la rue Pasteur
c'est l'année '94
le 18/07
dans ce matin ensoleillé
je regarde la montre
et j'arrive en retard
je suis déjà à quelques mètres
et je pense à toi
au petit déjeuner qu'on n'a pas pris
je ne sais pas pourquoi dans ce moment-là
je sens qu'une minute
peut faire la différence (2013 : 20-21).

Comme on peut déduire de la citation, les chiffres – année, jour, mois – ancrent le souvenir dans l'énonciation qui se déroule au présent. Le poème, qui commence par « hoy / me levanté más tarde que nunca » (« aujourd'hui / je me suis levée plus tard que jamais »), raconte un décalage entre l'expérience du sujet et le passage du temps. Le *je* poétique, en retard, ne peut pas attraper le temps (« quizás dejé escapar el momento » [« j'ai peut-être laissé échapper le moment »]) et c'est pour cela, en dernière instance, qu'elle a besoin d'inscrire la date dans le poème. Si le sujet de l'expérience se dépêche pour arriver à l'heure tandis que le tictac avance sans s'en soucier, le sujet de l'écriture prend son temps pour se souvenir et inscrire la date précise, pour coexister, à travers le texte, avec l'expérience perdue. Ainsi, le poème intercepte ce temps qui « peut faire la différence ». Si les livres qui suivent effaceront cette précision des dates, *Obligado Tic Tac* permet la coexistence entre la violence chiffrée et le passé « avant la loi ». Il s'agit d'un mouvement qui fixe l'expérience dans la mémoire pour ensuite se débarrasser des dates et présentifier le passé en tant qu'outil de résistance.

Dans le premier poème qui compose le livre, le *je* poétique évoque des souvenirs qui se baladent, comme un bateau vu de loin, entre Buenos Aires et Montevideo, et elle exprime : «

ese punto minúsculo / en un horizonte / que tironeaba recuerdos / como si fuera un titiritero / en busca del agua de mar » (« ce point minuscule / dans un horizon / qui tirait sur des souvenirs / comme s'il était un marionnettiste / qui tirait sur des souvenirs / à la recherche de l'eau de la mer » [p. 5]). La répétition du vers crypte le dispositif que le livre propose. Comme un marionnettiste, la poète tire sur des souvenirs qui échappent au présent du tic-tac. Pour attraper ces souvenirs avec les mains, elle doit s'éloigner du visible, comme le montre le deuxième poème du livre : « cierro los ojos / y todavía / siento el viento en la cara / de esa mañana / cuando íbamos por la autopista / a más de 180 KM/H » (« je ferme les yeux / et je sens encore / le vent sur mon visage / de ce matin-là / quand nous roulions sur l'autoroute / à plus de 180KM/H » [p. 6]). Le *je* poétique, enfermé dans un panoptique ou « tout paraît parfait » mais « rien n'est ce qu'il semble » (p. 17), doit fermer les yeux pour sortir de l'optique toute-puissante et sentir le vent sur le visage, le parfum de pin d'une laverie, pour entendre les « mots / de ta gorge brisée » et pour « t'écoute[r] chantonner » (p. 15). Les yeux fermés, les souvenirs sensibles – caresses, odeurs, sons – apparaissent et le passé, existentiel, se superpose au présent.

Tout au long du livre, les différentes temporalités s'intercalent, dialoguent et se mêlent : souvenirs datés, narration du présent carcéral et récits qui permettent d'insérer un autre temps coexistent indifférenciés. Loin de demeurer comme des entités dissociées, les temporalités distinctes se proclament au présent. Cette impossibilité de séparer le passé du présent, le souvenir du registre et l'ici du là-bas (la distance spatiale apparaît, dès le premier poème, comme un « sillon » [p. 5]), suppose une mise en scène esthétique et politique : face à un présent oppressif qui règle les corps, le souvenir et le voyage ne se configurent pas comme des évasions momentanés de la réalité mais comme des entités *réelles* qui coexistent et rendent possible, comme l'écriture, l'expérience des corps.

Si les yeux se ferment pour faire émerger les souvenirs, le regard de l'autre réveille le *je* de la léthargie muette : « incluso yo / no soy la misma / cuando me mirás / a los ojos. / Tus pupilas / humanizan mi memoria » (« même moi / je ne suis pas la même / quand tu me regardes / dans les yeux. / Tes pupilles / humanisent ma mémoire » [p. 11]). Pendant que le temps de l'horloge chosifie les sujets, le regard de l'autre, son rapport corporel, renvoie l'humanité perdue. La mémoire, ainsi, commence à se dépouiller de son attache au passé objectivé, pour devenir une mémoire fictive, malléable et sensible car c'est la mémoire, à fin de comptes, celle qui « humanise et configure le temps, entrelace ses fibres, assure ses transmissions » (Didi-Hubermann, 2000 : 37).

L'écriture humanise la mémoire du *je* qui parle et transcende la séparation entre les temporalités différées par la logique du progrès³⁸. Le passé revient, doucement, sur les traces d'un présent endormi et écrit les murs qui « oublient / leurs fissures, se colorent » (p. 15). Dans cette confusion temporelle (« como si ayer fuera hoy / y hoy no hubiera existido nunca / como si el pasado todavía / fuera presente » [« comme si hier c'était aujourd'hui / et aujourd'hui n'avait jamais existé / comme si le passé était / encore présent », p. 16]), le *je* poétique récupère une sensibilité auparavant anesthésiée par la discipline carcérale. Je propose, dans la deuxième partie de ce chapitre, de lire de plus près trois poèmes de *Obligado Tic Tac* dans lesquels le *je* poétique « regarde le soleil en face », c'est-à-dire, creuse la surface en bois qui réduit l'expérience à un temps obligé, fermé et sans fissures et, sans se dépouiller complètement de l'impératif, il met en scène d'autres temporalités qui interrompent la linéarité de l'horloge et la souveraineté du présent de l'impératif.

2. *Regarder le soleil en face*

Dans son ouvrage *Le parfum du temps*, le philosophe sud-coréen Byung-Chul Han affirme que dans l'actualité, « époque de la hâte », le temps, atomisé, dilué et écourté, a perdu son parfum : « le récit donne un parfum au temps. Le temps discontinu est en revanche un temps sans parfum » (2009 : 32). Atomisé et linéaire, le temps avance sans tisser les événements dans une continuité narrative. C'est le récit, cependant, celui qui parfume le temps, qui le rend sensible et expérientiel. La poésie de Cabrera, récit enjambé, donne au temps inodore et atomisé de la prison un arôme lointain qui filtre l'expérience là où règne une succession aliénante des présents égaux. J'essayerai de montrer, à partir de l'analyse de trois poèmes de *Obligado Tic Tac*, de quelle manière la mémoire olfactive, tactile et acoustique ouvre le temps comme une blessure et résiste à l'aveuglement du panoptique pour que le *je* poétique réussisse à regarder, sans s'obnubiler, le soleil en face.

La métaphore du *soleil en face* traverse les trois livres de Liliana Cabrera et elle se dresse comme une piste à suivre. Dans les poèmes de *Obligado Tic Tac*, les images du passé sont marquées par un soleil qui aveugle le *je* poétique : « el sol de frente / que me impedía ver » (« le soleil en face / qui m'empêchait de voir » [p. 6]) ; « no sé si será el sol / con su rayo cegador / de las tres de la tarde » (« je ne sais pas si c'est le soleil / avec son rayon aveuglant / de trois

³⁸ J'entends par là une temporalité linéaire propre du système capitaliste qui se débarrasse du passé, reste abjecte, pour atteindre de plus en plus de productivité. Je développerai cette idée du progrès historique et masculin dans la troisième partie.

heures de l'après-midi » [p. 8]). Le soleil, panoptique, traverse toutes les scènes mais, loin de l'illuminer, il aveugle le *je* poétique qui ne peut pas renvoyer le regard. Dans les deux citations, il s'agit d'un soleil-sujet qui supprime l'agence de la voix qui parle. Je propose de penser la figure du *soleil aveuglant* comme le corrélat d'un passé inatteignable, et les textes comme un mouvement aveugle vers le passé. Dans cette traversée du *je* poétique vers un passé qui lui échappe, elle atteint la mémoire, en tant que dispositif non visuel qui extirpe au passé tout trait de certitude et qui scelle une rencontre : celle du sujet avec le présent qui l'opprime. Dans les trois poèmes, les odeurs et les sons extraient le *je* poétique de la passivité ensoleillée et reconfigurent un passé présentifié qui lui permet de «escalade[r] jusqu'à voir le soleil en face ».

Dans le poème qui suit, le *je* poétique ferme les yeux pour trouver, dans un voyage aromatique, le parfum du temps :

Cierro los ojos
y todavía
siento el viento en la cara
de esa mañana
cuando íbamos por la autopista
a más de 180 KM/H
Éramos una flecha roja
lanzada de Buenos Aires a La Plata
(los mortales siempre envidiaron
tu muñeca profesional)
Todavía siento el olor a nuevo
de los tapizados y el sol de frente
que no me dejaba ver.
Pero sobre todo
aquel perfume a pino
de un lavadero cualunque
de Rivadavia y Boyacá
que aún hoy a pesar de los años
me produce un
una inquietante
alegría.

Je ferme les yeux
et je sens encore
le vent sur mon visage
de ce matin-là
quand nous roulions sur l'autoroute
à plus de 180KM/H
Nous étions une flèche rouge
lancée de Buenos Aires à La Plata
(les mortels ont toujours envié
ton poignet professionnel)
Je sens encore l'odeur de neuf
Du revêtement et le soleil en face
qui m'empêchait de voir.
Mais surtout
ce parfum de pin
d'un lave-auto quelconque
rue Rivadavia et Boyacá
et qui encore aujourd'hui malgré les années
me procure un
une inquiétante
joie (2013 : 6).

L'évocation du passé relève de l'extériorité : la scène se déroule dans l'autoroute, où le *je* poétique se laisse conduire à toute vitesse par le « poignet professionnel » de quelqu'un. L'interlocuteur du poème est celui qui conduit : possiblement un homme ou, du moins, un sujet façonné par la culture masculine qui exalte la vitesse des moteurs. Dans les deux vers entre parenthèses, « (les mortels ont toujours envié / ton poignet professionnel) », on peut lire une ironie à double fil. Dans le premier vers, il y a une séparation ironique entre la configuration de la masculinité immortelle, qui se croit capable de « boire le monde / d'un seul trait », selon la formulation d'un autre poème du livre, et le reste des « mortels ». Dans le deuxième, le mot

« muñeca », que j'ai traduit par « poignet » mais qui signifie aussi « poupée », joue avec ce double sens. Le « poignet professionnel » appuie, en un geste viril et menaçant, l'accélérateur à fond. Mais la « poupée professionnelle », marqué par le possessif « tu » (*ta*), évoque aussi la figure du *je* poétique réduit à la condition de jouet, d'ornement qui accompagne l'homme dans sa hâte de pouvoir. En effet, le « nous » de la scène écrite au passé, à différence des autres « nous » qui apparaîtront plus tard, n'évoque pas un tissage collectif mais une *différence* et, en suivant Derrida, une *différance*. Derrida rappelle le double sens du verbe *différer* : d'une part, *temporiser*, c'est-à-dire, « recourir, consciemment ou inconsciemment, à la médiation temporelle et temporisatrice d'un détour suspendant l'accomplissement ou le remplissement du "désir" ou de la "volonté" » (1972 : 8) ; d'autre part, le « ne pas être identique » (*Ibid.*), la différence qu'on pourrait associer, aussi, à la différence sexuelle. Ainsi, le néologisme *différance* permet de rapprocher la temporisation ou le retardement de l'espacement entre les différents. Dans le poème, le *nous* est différé : le *je* poétique oppose à la hâte, en tant que signe masculin, un détour. La temporalité de la femme qui énonce, loin d'accompagner décorativement la hâte masculine sans « durée, ni ampleur narrative » (Han : 31), se configure, dans l'écriture, comme un contretemps : elle s'arrête dans les sensations et les odeurs qui font du passé extériorisé une expérience présente et sensible.

Entre le présent panoptique, qui « ferme les yeux » du *je* poétique, et le passé patriarcal qui l'aveugle (« le soleil en face / qui m'empêchait de voir »), le poème construit une temporalité autre, celle du souvenir qui s'inscrit dans le corps présent. Le *je* poétique, comme une marionnettiste, *tire sur* le souvenir et, aveugle, elle réveille le toucher et l'odorat. En attrapant la « flèche rouge » par les mains, la poète-marionnettiste parfume le temps. Si la scène de la hâte masculine s'écrit à l'imparfait, les sensations du *je* s'énoncent au présent dans une suite de répétitions : celle du verbe *sentir* et celle de l'adverbe de temps *todavía* (encore). Corps et présent, en effet, deviennent des entités indissociables. Le poignet et la flèche ont depuis longtemps disparu, mais les odeurs et le vent demeurent : « je sens encore / le vent sur mon visage » ; « je sens encore / l'odeur de neuf ».

Byung-Chul Han souligne, à propos de la célèbre madeleine de Proust, que « les parfums et les odeurs plongent visiblement très profondément dans le passé, effleurent de vastes espaces temporels » (p. 69). Le poème de Cabrera relève deux odeurs : « l'odeur de neuf » des revêtements de la voiture et le « *parfum* de pin » d'un lave-auto quelconque d'un quartier de Buenos Aires³⁹. « L'odeur de neuf » qui constitue la mémoire sensible implique une sorte de

³⁹ L'association entre l'odeur du pin aromatique et le lave-auto demeure, pour un.e citoyen.ne de Buenos Aires, une association immédiate.

paradoxe, au sens où le *je* poétique ne se souvient pas d'un vieux odeur qui reviendrait comme un substrat perdu, mais d'une nouveauté, un odeur sans traces de l'expérience. Je crois, en effet, que c'est dans cette disjonction, dans ce schisme – pour prendre les mots d'Agamben – que s'érigent les poèmes de Cabrera. Le souvenir n'est pas un reste, un refuge pour fuir le présent, mais une création littéraire, un tissage qui récupère le passé et le réécrit pour le faire coexister avec d'autres temporalités. Comme on le verra, de façon approfondie, dans son dernier livre, la mémoire est un *revêtement neuf* qui s'installe, comme une couche textuelle matelassée, sur les traces d'un passé qui s'efface.

« Mais surtout », c'est le *parfum* de pin – et la différence entre *odeur* et *parfum* nous parle – celui qui plonge le *je* poétique dans la mémoire émotive. Si « l'odeur de neuf » conserve encore une certaine temporalité masculine – c'est à l'intérieur de la voiture à *toute vitesse*, dépourvue d'expérience, que le *je* poétique est empêchée de voir –, le parfum de pin, cet arôme qui nettoie l'espace de la hâte, éveille l'émotion, l'« inquiétante / joie ». À la manière de la madeleine de Proust, l'arôme de pin parfume le temps et, « malgré les années », ramène la sensation au présent. Cependant, ce parfum détourne l'idée du passé comme origine ou nature perdue : le pin n'évoque pas la forêt, c'est-à-dire, un passé utopique et naturel, mais l'assouplissant « d'un lavoir quelconque » au milieu de la ville. Si « l'odeur de neuf » montre l'actualité du souvenir, le parfum de pin, imitation artificielle, rend compte de la performativité de la mémoire : l'écriture, aussi artificielle que l'assouplissant, crée ce parfum et le renvoie au passé pour *aromatiser* le temps aseptique. Le mot « cualquier », terme emprunté de l'italien « qualunque » et incorporé à l'argot argentin pour désigner quelque chose de vulgaire, indique le caractère remplaçable de ce parfum ; mais la localisation spatiale qui suit – le nom des rues – désigne la spécificité du dehors. Le parfum, localisable au-delà des murs, résiste à une homogénéité qui fait disparaître les odeurs particuliers et intimes, mais aussi la mauvaise odeur de la prison⁴⁰ : ligne de fuite, il nettoie le présent.

Le *parfum de pin*, en effet, demeure un souvenir artificiel : il ne s'agit pas de l'arbre, ni de la forêt, mais d'une essence artificielle ou une « prothèse d'origine » (Derrida, 2016). Source

⁴⁰ Dans le chapitre de sa thèse sur l'histoire de Liliana Cabrera, Cynthia Bustelo cite un entretien avec la poète : « je voulais mourir, j'habitais [...] avec soixante-dix personnes, on avait deux toilettes. Même si les filles voulaient nettoyer, c'était impossible avec deux toilettes, deux douches, deux WC, un évier qui s'utilisait pour faire la vaisselle, la lessive, se brosser les dents. Non, je ne pouvais pas, je devenais folle » (2016 : 102). À propos de cela, Bustelo ajoute : « dans les quelques visites qu'elle a eu, des amis de son père, elle a demandé seulement qu'on lui amène de l'eau de javel. Lili avait besoin de nettoyer. D'abord à la javel. Puis, elle nettoierait tout avec de la poésie » (*Ibid.*).

d'émotions, il superpose, au présent inodore ou malodorant, et au passé aseptique, un retro présent sensible. La poésie, en effet, peut écrire le parfum, parce qu'il n'y a pas d'événement original inaccessible, mais une reconfiguration politique et vivide du passé qui extrait le sujet du quelconque indifférencié et de l'oppression.

Les trois derniers vers sont reliés par l'enjambement. D'abord, une pause se grave entre l'article indéfini masculin qui hésite et qui, dans le vers suivant, bascule au féminin. Si le souvenir lointain, écrit au passé, du début, semble exalter une masculinité culturelle associée à la vitesse de la voiture, au *poignet / poupée professionnel/le*, l'accent mis sur le *parfum de pin*, en tant que sens qui modifie le corps, fait basculer le texte vers la féminité : « me produit *un / une* inquiétante / joie ». Entre les deux derniers vers, l'enjambement coupe l'oxymore « inquiétante / joie » et place, comme suggérait Agamben, le poème et le *je* poétique dans une scission irrésoluble. Reste d'un bégaiement volontaire, l'hésitation empêche d'atteindre la joie comme un mode d'évasion temporelle et permet d'écrire dans le schisme dissonant, entre le tic et le tac. Vers la fin, comme voudrait Han, la voix, savourant le parfum dialectique du temps, « s'attarde dans la contemplation » (p. 32).

Le *je* poétique, dans le poème analysé, écrit dans la dissonance entre le soleil aveuglant du passé et l'asepsie panoptique du présent, et construit, lentement, une temporalité sensible. Dans le poème suivant le soleil se cache et les souvenirs, encore plus vivants, font renaître un présent endormi :

Miro la ropa tendida
en el patio de ayer
con los ojos de ahora.
Adivino tus pasos
en las baldosas rojas.
Te escucho tararear
y el pasto seco
vuelve a crecer
de las ramas brotan hojas
renacen los pétalos
de los capullos muertos.
Las paredes olvidan
sus grietas y toman color.
Tu sombra se pasea
entre sábanas blancas
que ya van soltando el agua.
Cierta melancolía
se desprende de la tarde
bajo un sol
que se oculta por momentos
y que juega como vos
a las escondidas.

Je regarde le linge étendu
dans la cour d'hier
avec les yeux d'aujourd'hui.
Je devine tes pas
sur les dalles rouges.
Je t'écoute chantonner
et l'herbe sèche
se met à repousser.
Des feuilles germent sur les branches
et des pétales renaissent
des boutons morts.
Les murs oublient
leurs fissures, se colorent.
Ton ombre se promène
Dans des draps blancs
qui se mettent à perdre de l'eau.
Une certaine mélancolie
émane de l'après-midi
sous un soleil
qui se dérobe parfois
et qui comme toi joue
à cache-cache (2013 : 15).

Ce poème se configure comme un jeu entre le regard, sédiment de la mémoire, et la transformation de l'espace présent. Les trois verbes conjugués à la première personne du singulier rendent compte d'une gradation : « je regarde », « je devine », « je t'écoute ». Entre l'un et l'autre, se dessine un procès de matérialisation du corps qui répercute en une transformation de l'espace. Cependant, la fin produit une rupture avec cette idée progressive de la matérialisation, et la corporalité du souvenir est mise en question par la figure de l'ombre. Les liens entre le passé et le présent prennent la forme du cache-cache et le soleil de l'après-midi, ce tic-tac silencieux, apparaît de temps en temps pour effacer les traces de la mémoire. Le poème, comme le livre, s'érige dans cette tension.

Dans l'entretien encore inédit cité auparavant, Liliana Cabrera souligne, à propos des photographies prises dans un atelier de photographie à sténopé : « on avait toujours la même cour, jusqu'à ce qu'on a eu le permis de prendre des photos dans d'autres espaces, mais avant que cela n'arrive, il s'agissait d'essayer qu'une image soit différente d'une autre. Et avec les poèmes c'est pareil » (2018 [ma traduction]). Comme la cour, tous les espaces, corps et pratiques, en prison, sont traversés par le même rythme : celui du tictac inexorable qui ne s'arrête jamais. Dans un autre poème du même livre, on lit : « como si el pasado todavía / fuese presente / en este infierno de sábanas blancas » (« comme si le passé encore / était présent / dans cet enfer de draps blancs » [p. 16]). Le temps, dans cette cour égale à soi-même, ne bouge pas. L'« enfer de draps blancs » est « l'enfer de l'égal », comme le conçoit Byung Chul Han dans son livre *L'agonie de l'Éros* (2014 : 10) : une reproduction incessante et sans fissures d'un monde dépourvu de cœur. La poésie, comme la photographie, doivent opérer sur ces matériaux inamovibles, leur imprimer un rythme particulier, consigner un battement là où le paysage se répète sans variations.

Dans un article de la revue *Yo Soy* sur une exposition de photographies prises en prison et intitulé, justement, « El mismo pedacito de cielo » (« Le même petit morceau de ciel »), Alejandra Rodríguez met l'accent sur la singularisation opérée par les images sur les matériaux répétitifs et immuables du paysage carcéral : « chaque ciel, chaque espace illuminé par un rayon de lumière, chaque visage, nous rappellent que tout n'est pas pareil en prison, que chaque vie est une vie, que le châtement se déguise souvent en hypothèses, en silences et en oublis » (2016 : 23). Le début du poème rend compte de l'opération de singularisation de l'espace répétitif à travers une temporalité non conventionnelle. Le regard, à la place de la fermeture des yeux, inaugure le texte. On peut lire ces trois premiers vers de deux façons. Dans le premier sens, le phrase « avec les yeux de maintenant » modifie le verbe « je regarde » : ainsi, la voix qui parle voit, avec les yeux d'aujourd'hui, c'est-à-dire, avec la perception présente, le linge étendu hier.

Dans le deuxième sens, néanmoins, « avec les yeux de maintenant » modifie le participe « étendu » : le *je* poétique étend, à travers le regard, le linge dans la cour d'hier. Cette acception me semble plus intéressante, dans le sens où les yeux, maintenant ouverts, construisent un paysage et étendent le linge du passé, c'est-à-dire, font de la blancheur un dispositif vital (« draps blancs / qui se mettent à perdre de l'eau ») et de l'écriture, une machine qui fabrique le passé.

Face à l' « enfer de draps blancs », en effet, le regard devine, puis entend, les pas de quelqu'un.e qui marche sur une surface colorée (« les dalles rouges »). L'asepsie du monde, l'étendue blanche dépourvue de traces, est ainsi suspendue en faveur de la blessure, une surface rouge et fissurée qui accueille le corps. Les mêmes yeux qui étendent le linge d'hier font apparaître une voix qui chantonne, c'est-à-dire, qui prononce un rythme sans paroles, une voix du quotidien, impersonnelle, mais chargée d'affectivité. Cette voix n'a pas besoin de dicter des consignes pour que le paysage mort se mette à repousser : c'est le son, le rythme poétique et affectif, celui qui colore les murs et resignifie la nature morte et périmée.

La deuxième partie du poème bascule vers l'impersonnel. Le *je* poétique abandonne la première personne du singulier et c'est l'environnement qui se colore et se réveille. Si, dans la première partie, on se trouvait face à une matérialisation du corps (du *deviner* au *entendre*), les sujets qui apparaissent dans la deuxième partie deviennent de plus en plus abstraits : on passe de la solidité des « murs », vers une « ombre » incorporelle, pour enfin arriver à l'abstraction d' « une certaine mélancolie ». Les murs, personnifiés « oubliés » l'abandon, et deviennent des surfaces colorées. L'utilisation de ce verbe met en scène le jeu entre l'oubli et la mémoire. La coloration va de pair avec le retour de la mémoire et, en ce sens, elle permet la sortie du présent indifférencié, toujours égal, et la révolte contre l'enfer(mement) : les dalles rouges contrastent avec les draps blancs, les murs se colorent et les pétales remplacent les boutons fanés. L'oubli, par contre, persiste dans l'ombre transparente, phantasmatique, qui se balade en tant qu'objet perdu. Vers la fin, l'agent est constitué par « une certaine mélancolie », c'est-à-dire, un substantif abstrait introduit par deux articles indéfinis. Cette triple indétermination souligne ce dont la mélancolie suggère. Si l'on suit Freud, dans l'état mélancolique « l'ombre de l'objet est tombée sur le moi » (1993 : 6), c'est-à-dire que le sujet, identifié à l'objet de la perte, se replie sur lui-même. Cette définition s'articule de manière considérable avec le devenir du poème : ombre, image floue, présence-absence, l'objet du désir – cet autre qui chantonne et colore le monde – échappent au sujet qui parle. Incapable d'accéder à cette corporalité perdue, le moi est submergé par la mélancolie.

Cependant, la mélancolie émane ici de l'après-midi : « cierta melancolía / se desprende de la tarde » (« une certaine mélancolie / émane de l'après-midi »). C'est la temporalité périodisée, en effet, celle qui entraîne le sentiment mélancolique. L'autre désiré.e est comparé.e au soleil (« bajo un sol / que se oculta por momentos / y que juega como vos » [« sous un soleil / qui se dérobe parfois / et qui comme toi joue »]). Dans ce poème, cependant, le soleil ne marque plus l'aveuglement mais il se constitue en tant que présence-absence, cache-cache qui produit des zones d'ombre et des zones illuminées qui permettent au *je* de jeter un coup d'œil au présent. Le jeu auquel jouent le soleil et l'autre (*vos* / tu), « las escondidas », signifie littéralement « les cachées ». Même si le *je* poétique, à travers l'écriture, peut faire l'expérience du regard et de la mémoire vivante, elle, comme les autres femmes, demeure une existence cachée. Dans un poème de *Bancame y punto*, le soleil se cache du « nous » au féminin : « no pude mirar el sol / que se esconde de nosotras / más allá del peaje / más allá de los camiones de la Municipalidad » (« je n'ai pas pu regarder le soleil / qui se cache de nous / au-delà du péage / au-delà des camions de la Mairie ») (p. 12). En se cachant, le soleil dérobe les corps des femmes, ce *nosotras* oublié de l'autre côté de l'autoroute. La question, ainsi, reste latente : les femmes *escondidas*, enfermées et abandonnées, peuvent-elles, comme les boutons morts, sortir de l'oubli collectif, peindre les murs et les draps et devenir des objets du regard, être illuminées par le soleil, sortir, en fin, de l'abandon obscur auquel elles sont soumises ?

Si le premier poème parfume le temps du tic-tac obsédant, et le deuxième travaille sur le rythme chantonné comme coupure du présent, dans le texte qui suit l'ouïe recrée la proximité :

Mientras te escucho, Gloria
 voy atravesando paredes, puertas y rejas
 abro candados, cruzo cercos
 ¿Y sabés qué? los alambres no me lastiman.
 Escalo hasta ver de frente el sol
 sin que nadie me vea.
 Dejo todo atrás
 y cruzamos a la carrera
 los campos, el puente, los ríos.
 Entonces vuelo. Más alto
 y llegamos a tu casa.
 Mientras me contás de los tuyos...
 que algo de vos se quedó allá
 cuando fuiste de visita.
 Me llevás con las palabras
 de tu garganta quebrada.
 Hasta que el recuento
 te interrumpe y me despierta.
 Quedo como un barrilete
 atrapado en un árbol
 enredado en una de sus ramas.
 Pero ya no importa, Gloria
 una parte de mí se quedó con vos

Pendant que je t'écoute, Gloria
 je traverse des murs, des portes et des barreaux
 j'ouvre des cadenas, je franchis des clôtures,
 et tu sais quoi? les barbelés ne me blessent pas.
 J'escalade jusqu'à voir le soleil en face
 sans que personne ne me voie
 Je laisse tout derrière moi
 et nous traversons en courant
 les champs, le pont, les rivières.
 Alors je m'envole. Plus haut
 et nous arrivons chez toi.
 Pendant ce temps tu me parles des tiens...
 un peu de toi est resté là-bas
 quand tu leur as rendu visite.
 Tu m'emmènes avec les mots
 de ta gorge brisée.
 Jusqu'au moment où le comptage
 t'interrompt et me réveille.
 Je me retrouve telle un cerf-volant
 coincé dans un arbre
 emmêlé dans une de ses branches.
 Mais ce n'est pas grave, Gloria
 une partie de moi est restée avec toi

Le poème déroule le voyage de celle qui écoute. Si dans le texte précédant le souvenir colorait les murs, ici on se déplace plus loin : le *je* poétique les traverse sans se blesser parce que c'est le temps, et non pas le sujet, celui qui subit une blessure. Le nom « Gloria » et le déplacement du *je* poétique rappellent l'imaginaire chrétien de la transcendance. Comme un fantôme, le *je* poétique traverse les murs infranchissables de la prison. Mais cette élévation est profanée. La poète ne laisse jamais le corps de côté mais elle interroge sa fixité et le fait bouger à travers le récit et la voix. L'ouïe, le *tympan* – limite oblique et passage, pour Derrida – fonctionne comme une possibilité de sortir de l'enfermement, de se transporter et de partager un tissage collectif qui nie la suprématie du regard.

Le texte se configure ainsi comme une dérive de celle qui entend : on assiste dans les coulisses à la conversation et au mouvement du corps que celle-ci entraîne. Le voyage n'est possible qu'à travers le récit de l'autre. La répétition, comme un épithète, du nom « Gloria », renforce le dialogue et l'entre-femmes : au-delà du renvoi religieux au paradis, le nom évoque le sommet de la félicité. Mais aussi, au risque de pousser la lecture vers l'excès, Gloria fait référence à une marque argentine de cahiers très utilisés à l'école. En ce sens, la figure de Gloria est traversée pas seulement par la transcendance ou la joie, mais aussi par le substrat textuel : voix-cahier, Gloria écrit un récit qui nie les limites de la prison, du fer et de la peau. Personne ne voit ce fantôme qui échappe au paysage carcéral, transporté par « les mots / de ta gorge brisée ».

Ainsi, le texte se déploie comme un dialogue ou un écho de la voix glorieuse. L'écoute nous amène du « je » du début vers le « nous » du récit : « je laisse tout derrière / et nous traversons en courant ». Ce tissage collectif, en effet, parfume le temps. Cependant, la dérive de celle qui entend se voit interrompue par le comptage – ce processus chiffré analysé comme modèle du temps obligé – qui coupe le récit et réveille l'interlocutrice. L'obligé tictac intervient dans le récit et dans le songe, et l'interruption coupe le corps en deux. Ce partage est évident dans les vers qui fragmentent le corps de Gloria comme celui de son interlocutrice : « un peu de toi est resté là-bas », « une partie de moi est restée avec toi ».

En effet, n'est présent dans l'énonciation que ce corps divisé en parties et qui fait objet du comptage. Tandis qu'une autre, *restée* ailleurs, est inscrite dans le corps du récit. Comme on le voit dans le vers qui console l'autre (« mais ce n'est pas grave, Gloria »), le récit n'est pas une évasion momentanée, imaginaire, mais une inscription dans le corps, une trace, un tissage

collectif et matériel. La « gorge brisée » de Gloria est, évidemment, une métaphore pour signifier l'émotion de la voix. Mais, en suivant cette lecture, on peut penser qu'il s'agit aussi d'une brisure littérale : il y a une gorge qui parle, qui fait sortir la voix au présent, et une gorge qui est restée avec *les siens*. Si le *je* poétique reste coincée dans une branche, cette branche est celle du récit qui attrape, comme la marionnettiste, le corps. Il faudrait, peut-être, sortir de l'interruption du comptage et suivre la branche, survoler Rosario⁴¹ et regarder, comme le fait ce *je* poétique stimulée par la voix de l'autre, le soleil en face. « Pendant que je t'écoute, gloire ».

Le dernier poème de *Obligado Tic Tac* comporte un épigraphe de *L'étranger* d'Albert Camus : « comme si cette grande colère m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde ». La nuit de son exécution, « chargée de signes et d'étoiles » (Camus, 1942 : 171), Mersault se laisse blesser par l'indifférence du monde. Avant, aveuglé par un soleil protagoniste – un « souffle chaud » qui l'empêchait de voir et de penser –, il avait vécu la mort de sa mère (« c'était le même soleil que le jour où j'avais enterré maman » [p. 87]) et tué un homme (« à cause de cette brûlure que je ne pouvais plus supporter, j'ai fait un mouvement en avant » [*Ibid.*]). L'intertextualité finale de Cabrera permet de repenser la signification du soleil tout au long du livre. Si Mersault tue à cause de l'« éclatement rouge », c'est-à-dire, il renvoie au monde l'indifférence de son rayon aveuglant, le *je* poétique de *Obligado Tic Tac*, même si elle s'identifie au personnage (« tu devrais me pardonner / si au milieu de tout ce scénario / contre tous les pronostics / je suis devenue Mersault » [p. 25]) réussit, grâce à l'écriture, récit glorieux et parfumé, à regarder le soleil en face sans s'aveugler. À travers la tendresse, et non pas l'indifférence, la voix ouvre les yeux pour faire face au soleil de midi et du passé.

CHAPITRE 2. LE RYTHME DE L'ATTENTE

1. Bancame y punto : la toile de l'attente

« Bancame y punto », titre du deuxième livre de Liliana Cabrera, déplace l'impératif temporel de l'obligé tictac vers l'attente et l'affectivité. Le mot « bancar », verbe colloquial de l'espagnol argentin, a plusieurs significations. Au et moins deux me semblent remarquables

⁴¹ Rosario est le nom d'une ville de la province de Santa Fe, Argentine, mais c'est aussi un nom de femme et, en tant que substantif commun, ça signifie « rosaire ». L'iconographie chrétienne et l'onomastique féminine traversent les deux noms propres de ce poème.

pour essayer de traduire et d'analyser ce titre : « attendre » et « soutenir ». « Bancame » prend ici une forme impérative (« attends-moi » ou « soutiens-moi ») et précède le point final (« y punto ») qu'on pourrait traduire par « et c'est tout » ou par « point final ». En effet, malgré la difficulté de la traduction, on déduit, entre le premier et le deuxième livre, un passage qui détourne l'impératif. Si le sujet du premier livre était encore marqué par l'obligation du tictac, celui du deuxième incarne l'agencement et dirige l'exhortation vers un.e autre, non pas pour l'assujettir mais pour le ou la faire partager le tissage affectif (« soutiens-moi ») et pour marquer la temporalité de l'attente (« attends-moi »). Pendant que l'horloge avance en effaçant toute mémoire de l'expérience, l'attente implique un arrêt du temps productif et une promesse d'avenir, comme le souligne un des poèmes du livre : « y al futuro / ya no lo veo tan negro » (« et le futur / je ne le vois plus si noir que ça » [2016a : 19]). La temporalité de l'attente se mélange ainsi avec la temporalité de l'affectivité, et le sujet individuel animalisé par l'horloge⁴² commence à devenir, dans ce livre, un sujet pausé et toujours en lien avec un autre qui l'attend.

La deuxième partie du titre, « y punto », peut se lire comme une inscription orthographique de cette attente. Dans le premier poème du livre – que j'analyserai dans la deuxième partie de ce chapitre – le *je* poétique s'affirme comme « algo más / que las letras en negrita / de un expediente » (« autre chose / que des lettres en gras / dans un dossier » [p. 5]). Ce refus de la définition identitaire à travers le dossier judiciaire implique une réinscription de la subjectivité dans le langage poétique. Le point final incarne cette réinscription et montre, de même, que ce n'est pas possible d'argumenter le besoin d'affectivité. Le syntagme « point final » situe la poésie dans le refus du raisonnement judiciaire et, donc, de la victimisation. La voix qui parle dans ce livre demande, et exige, le soutien de l'autre sans autre explication, et sort, de cette manière, de la logique punitive qui situe le sujet dans l'acceptation passive de la temporalité et de la défense. « Y punto » : le mot se suffit à lui seul, *sans béquilles*, ainsi ces vers en finissent avec la logique du tribunal.

Presque tous les poèmes de ce livre s'adressent à quelqu'un : le *je* poétique parle à un enfant qui n'est jamais né (p. 6), à un sujet considéré, ironiquement, comme « plus philosophe / qu'un philosophe » (p. 13), à quelqu'un qui est dans le coma (p. 15), à un homme qui devient un enfant (p. 20). Si dans le poème dirigé à Gloria il s'agissait de se faire écho d'une autre voix, ici on assiste à la prise de parole et au début d'une conversation. Dans tous ces poèmes ouverts au dialogue, le *je* poétique cherche à se redéfinir dans une sorte de rédemption. Le temps s'arrête pour donner lieu à une inversion de rôles qui le fait passer de coupable à victime : « el aire se

⁴² Je fais référence ici au poème de *Obligado Tic Tac* cité comme épigraphe de la première partie, ou les détenues, contraintes par les horaires, sont comparées à des « vaches aux yeux languissants ».

escapa de mis pulmones, mi vida hace un alto y el tiempo se detiene, haz venido a decirme al oído que me he muerto, a pagarme con la misma moneda. Ahora, en la hora final, venís a quitarme el poder » (« l'air s'échappe de mes poumons, ma vie fait une halte et le temps s'arrête, tu es venu me dire que je suis morte, à me prendre à mon propre jeu. Maintenant, dans l'heure finale, tu es venu pour me prendre le pouvoir » [p. 9]). Ainsi, si *Obligado Tic Tac* se configurait comme une fissure dans l'ordre du discours et du temps, comme une évocation sensible, mais interrompue, de la mémoire, *Bancame y punto* opère avec la temporalité de la suspension. Comme le montre la citation, ce temps qui s'arrête entraîne non pas un souffle – une odeur, une chanson – mais le manque d'air et le besoin de la présence de l'autre pour arriver à respirer.

Dans cet état du corps douloureux, le *je* poétique, comme les autres figures qui se baladent dans les poèmes, cherchent à incarner la rédemption : « la sonda te inyecta / busca redención / en el olvido inducido » (« sonde t'injecte / cherche une rédemption / dans l'oubli induit » [p. 14]). D'après Walter Benjamin dans les thèses issues de *Sur le concept d'histoire*, la rédemption s'oppose à l'idée de l'histoire comme progrès et se configure en tant que lien entre le passé et le présent éloigné de la culpabilité et l'expiation (Delgado, 2016 : 230). Le temps de la rédemption apparaît, dans ce livre, sous la figure de l'émancipation. Le verbe *emanciper*, du latin *emancipare*, est l'antonyme du verbe *mancipare* (prendre par la main). Composé par le nom *manus* (main) et le préfixe négatif *e*, l'émancipation, « action de s'affranchir d'un lien » (*Larousse*, consulté le 24/06), est avant tout l'action de lâcher la main.

Bancame y punto peut se prendre par les mains : il y a des mains qui ne tremblent plus, qui ne caressent plus, des mains qui multiplient les billets, des poings qui s'enfoncent dans la gorge, des mains qui font passer des bijoux en or, des mains qui n'amènent pas des enfants à la place. Vers la fin du dernier poème du livre, qui raconte le processus d'un coup de feu, on lit : « la repetición mecánica / que la convierte en la extremidad de mi brazo / en el dedo acusador / de una mano que no tiene piedad » (« la répétition mécanique / qui la transforme en l'extrémité de mon bras / le doigt accusateur / d'une main qui n'a pas de pitié » [p. 23])⁴³. L'incorporation du pistolet au corps du *je* poétique pourrait se lire comme une aliénation du sujet à l'objet et, de telle sorte, comme une incorporation non critique du dispositif de la violence. Le poème commence par une deuxième personne (« sacás el cargador y te fijas que no quede ninguna bala en recámara » (« tu retires le chargeur / et tu fais attention à qu'il ne reste / aucune balle dans la chambre de l'arme »)). La fin, en première personne (« qui la transforme en l'extrémité de *mon* bras »), montre que le corps du *je* poétique incorpore le pistolet jusqu'à automatiser la

⁴³ Le poème en entier est inclus en annexe, p. 118.

dynamique du coup de feu associée, dans le début du poème, à un autre. Comme la gâchette, le je poétique s'aliène à l'objet jusqu'à devenir « membre / d'un corps / qui ne se reconnaît pas ».

Toutefois, même si ce dernier poème dénonce l'aliénation à l'arme – considérée par Liliana, dans quelques entretiens, comme la béquille qui précède l'écriture⁴⁴ – il suffit de poursuivre la logique du livre pour voir jusqu'à quelle point l'écriture résiste à cette attache aliénante. La main de la femme, censée protéger et obéir, lâche l'enfant (« tampoco te llevé de la mano a la plaza » [« je ne t'ai pas emmené par la main à la place »]) et, émancipée, elle « ne tremble plus, ne caresse plus » (p. 19). Si l'écriture, comme le souligne Cabrera dans l'entretien mentionné, lui permet de « se tenir debout toute seule », c'est aussi parce qu'elle lui permet de lâcher les figures qui lui tendent la main de manière impérative et aliénante. L'émancipation, en tant que sortie de la sujétion (*mancipare*) consiste à lâcher les *prothèses* de main (armes, bijoux) dans une sorte de rédemption. Le je poétique tend la main au passé et utilise cette main non pas pour s'auto flageller, mais pour écrire. Elle passe de tenir l'arme à exiger, par écrit, le soutien. La main de poète demande, et donne, un coup de main aux autres et elle fait, au même temps, le signe manuel de l'attente : *bancame, y punto*.

2. *Le retissage du temps*

Un jour, dans l'atelier de poésie Yo No Fui, l'animatrice María Medrano amène le poème « Yo fui » de Luis Cernuda⁴⁵, où le je poétique se remémore son passé utopique et le contraste avec son présent noir. Elle propose une activité de réécriture. Une série de poèmes surgissent et même le nom de l'association, Yo No Fui, se laisse traverser par la négation de la consigne. Voilà le poème qu'écrit Liliana Cabrera en prenant, et détournant, certaines procédures :

Yo fui	Je fus
todo lo que se me imputa	tout ce qu'on m'impute
y también las razones	et aussi les raisons
que no conocés.	que tu ne connais pas.
Fui cardo	J'étais chardon
piedra en tu zapato	caillou dans ta chaussure
corona de espinas	couronne d'épines
lanza en tu costado	lance à ton flanc

⁴⁴ « J'avais arrêté de bégayer quand j'ai commencé à faire ce que je faisais. [...] Et après, quand j'ai été détenue j'ai perdu ma béquille, l'arme, cette adrénaline qui m'épaulait. J'ai perdu ça et j'ai commencé à bégayer de nouveau » (Bustelo, p. 84-84 [ma traduction]).

⁴⁵ Le poème est celui-ci : « Yo fui. / Columna ardiente, luna de primavera. / Mar dorado, ojos grandes. / Busqué lo que pensaba; / pensé, como al amanecer en sueño lánguido, / lo que pinta el deseo en días adolescentes. / Canté, subí, / fui luz un día / arrastrado en la llama. / Como un golpe de viento que deshace la sombra, / caí en lo negro, / en el mundo insaciable. / He sido ».

fantasma que rondaba
 la ciudad
 sin huellas que lo identifiquen
 pero también algo más
 que las letras en negrita
 de un expediente.
 Aunque no lo sepas
 o ni siquiera lo imagines.
 Yo fui
 he sido
 ya no seré.

fantôme tournant
 autour de la ville
 sans empreintes qui l'identifient
 mais aussi autre chose
 que des lettres en gras
 dans un dossier.
 Même si tu l'ignores
 ou si tu ne peux même pas l'imaginer
 Je fus
 j'ai été
 je ne serai plus (2016a : 5).

Si le texte de Cernuda situe dans le passé une série d'images utopiques qui affirment la configuration joyeuse de la subjectivité (« colonne ardente », « lumière de printemps », « mer dorée »), le poème de Cabrera remplace ces images par les imputations, les préjugés et les idées moralisantes qui voient en elle un ensemble de motifs pour l'écart et la discrimination. Les « images d'inconfort » (Bustelo, p. 77) qui traversent le poème se remontent à l'imaginaire chrétien : la couronne d'épines renvoie à celle que portait Jésus avant sa crucifixion, la lance désigne celle qui l'a transpercé, selon le récit des évangiles. Les vers « piedra en tu zapato » (« pierre dans ta chaussure »), aussi de résonance biblique, et « lanza en tu costado » (« lance dans ta côte »), introduisent le pronom possessif « tu » (« ta ») qui suggère un interlocuteur précis : Christ. Le *je* poétique, en effet, incarne les obstacles, les objets qui ont gêné, blessé et humilié Jésus et, en conséquence, elle s'érige comme une offense à la morale chrétienne. A continuation de l'iconographie christique, le *je* poétique se définit comme un « fantôme » en dehors des normes de reconnaissance policière (« sans traces qui l'identifient »). Cette attribution de la profanation (le *moi* gêne et blesse Jésus) et de l'illégalité (le fantôme échappe à la *visagété*) implique une réappropriation critique qui assume le discours de l'autre, l'hyperbolise et le détourne.

Le *je* poétique devient organique (chardon, pierre), arme (épines, lance) et figure imperceptible (fantôme). En s'appropriant des attributs de la société punitive, policière et chrétienne, elle réussit à réécrire, vers la fin, ce corps « sans traces ». Cette définition, cependant, n'est pas exhaustive : le *je* qui parle énumère, à partir d'un imaginaire puritain, l'ensemble d'attributs qui lui sont assignés, pour ensuite s'en débarrasser de manière profanatrice et négative. La répétition du « no » (« ne pas », « ne plus ») marque la négativité de l'identité figée attribuée par les autres : « pero también las razones / que *no* conocés » (« mais aussi les raisons / que tu *ne* connais *pas* ») ; « aunque *no* lo sepas » (« même si tu l'*ignores* »)⁴⁶ ;

⁴⁶ Dans la traduction, j'ai opté par la négativité du verbe « ignorer ».

« *ya no seré* » (« *je ne serais plus* »). Le poème « *Aeropuerto 5 KM*⁴⁷ », du même livre, est surpeuplé des « *no* ». Le *je* poétique énumère toutes les expériences de l'extériorité qu'elle n'a pas eu, entre l'aéroport – épitomé du dehors – et la simple autoroute. La négativité qui parcourt le livre situe l'attente dans les restes d'une expérience effacée pour écrire, désormais, les traces du fantôme.

Comme j'ai déjà anticipé, les vers « *algo más / que las letras en negrita / de un expediente* » (« *autre chose / que des lettres en gras / dans un dossier* ») réinscrivent la subjectivité là où le dossier judiciaire fige une identité menaçante. J'ajoute, à ce propos, une nuance par rapport au mot « *negrita* » que j'ai traduit par « *en gras* » mais qui peut désigner aussi un appellatif discriminatoire et enfantin pour les femmes des classes populaires. Ainsi, le syntagme « *algo más* » s'oppose à la définition délictueuse mise en relief par le discours judiciaire (« *letras en negrita* » [« *lettres en gras* »]) mais aussi aux préjugés des classes moyennes sur la population carcérale féminine (« *negrita / de un expediente* » [« *petite noire / d'un dossier* »]). « *Les raisons / que tu ne connais pas* », en effet, situent l'expérience au-delà des lieux communs qui norment l'identité et exercent sur eux un usage légitimé de la violence.

Dans les trois derniers vers, le *je* poétique conjugue le verbe « *ser* » (être) en trois temps : passé simple, passé composé, futur. Entre le passé et le futur, le temps se suspend : il n'y a pas d'expérience présente et le futur est nié (« *ya no seré* » [« *je ne serais plus* »]). Mais, qu'est-ce que ce sujet cessera d'être ? Je pense que, loin de signifier une fin de l'existence, le vers final nie la suprématie du verbe être. Le *je* poétique, dont l'identité passée est figée par ce verbe (« *je fus* », « *j'ai été* »), refuse de se laisser définir, désormais, par l'inculpation. L'inclusion du « *no* », en effet, dédit le regard moralisant et nie l'ontologie même du verbe *ser*⁴⁸ (être), responsable de la configuration des « *negritas* » et de ranger le passé dans une case.

La négativité de l'identité ontologique qui inculpe le sujet amène à récupérer le caractère politique du fantôme. Comme l'ombre du souvenir qui réveillait la nature morte, dans le poème analysé dans le chapitre précédent, le devenir fantôme efface les traits du visage figé dans le casier judiciaire. Comme soulignent Deleuze et Guattari, « *si l'homme a un destin ce sera plutôt d'échapper au visage, défaire le visage et les visagifications, devenir imperceptible, devenir clandestin* » (1977). Chardon, pierre, lance ou fantôme, ce *je* clandestin et sans visage offense

⁴⁷ Le titre fait référence à l'aéroport international Ezeiza qui se trouve à ... KM de la prison d'Ezeiza. Plusieurs poèmes des femmes détenues dans cette maison d'arrêt font référence à la juxtaposition presque ironique de ces deux espaces.

⁴⁸ Il faut remarquer que, en espagnol, on a deux verbes pour signifier le verbe *être*: *ser* et *estar*. Tandis que le deuxième désigne des états transitoires (*estar enferma* [« être malade »]), le premier implique une sorte d'essence ou, au moins, une fixation de l'identité (*soy Juan, soy cristiano* [« je suis Jean, je suis chrétien »]).

la morale et perce la toute-puissance du regard carcéral pour instaurer, sur le corps soumis à la surveillance, à l'uniforme et à l'immobilité, le régime poétique de l'imperceptible.

La localisation de ce poème au début du livre trace une ligne de lecture. Entre le « je fus » et le « je ne serais plus » il y a une coupure, une fissure dans l'ordre du discours, une séparation que l'écriture de Liliana Cabrera, telle une toile d'araignée, se chargera de retisser. Mais l'exigence impérative de soutien (*bancame*) répond à la constatation empirique, presque insurmontable, de cette dislocation :

La reja se estrella
contra sí misma
y yo me estrello contra la reja.
El pasado, los años
las horas, el presente
el futuro, los minutos
cada segundo
queda aplastado
tras el estruendo.
La reja se cierra
deja surcos invisibles
en el mosaico
marcas que permanecen
como herida abierta
en las muñecas,
cortes verticales en las venas
de esos, que no se pueden suturar.
Ustedes allá, nosotros acá
en el medio un torrente de vida
que se escapa,
es imposible unir
lo que separa.

Les barreaux s'écrasent
contre eux-mêmes
et je m'écrase contre les barreaux.
Le passé, les années
les heures, le présent
le futur, les minutes
chaque seconde
s'écrase
après le vacarme.
Les barreaux se ferment
ils laissent des sillons invisibles
dans le mosaïque
des traces qui demeurent
comme une blessure ouverte
dans les poignets,
des coupures verticales dans les veines
un de ceux qui ne peuvent pas se suturer.
Vous là-bas, nous ici
au milieu un torrent de vie
qui s'échappe,
c'est impossible d'unir
ce qui sépare (p. 17).

La fermeture des barreaux implique la séparation irréconciliable entre le sujet et le monde. Le temps, condensé en quatre vers qui opèrent un *decrecendo*, devient une surface aplatie, et l'espace, un terrain marqué par la fissure (« des sillons invisibles / dans les mosaïques »). Le son des barreaux fermés, rythme oppressif qui marque l'acoustique de la prison, enchaîne une série d'ouvertures : le sol se fissure, le corps se blesse et le « nous » est séparé du « vous ». Au niveau des mains, cette fois-ci, ce n'est pas l'émancipation qui a lieu mais la blessure ouverte qui « ne peu(t) pas se suturer ». Cependant, malgré le ton pessimiste de la constatation finale, dans un autre poème, quoique « c'est impossible d'unir / ce qui sépare », le *je* poétique tisse, telle une araignée, la toile du soutien entre *ustedes* (vous) et *nosotros* (nous) :

[...] la sonda te inyecta
busca redención

[...] la sonde t'injecte
cherche une rédemption

en el olvido inducido
y tu memoria escapa
de la asepsia del pasillo
con olor a acarofina
cuando la tarde araña
el plástico del biombo
que pretende separar
otros dolores del mío.

dans l'oubli induit
et ta mémoire échappe
à l'asepsie du couloir
qui sent l'acaricide
quand l'après-midi griffe
le plastique du paravent
qui prétend séparer
les autres douleurs de la mienne (p. 14).

« L'oubli induit » par la sonde endort le passé et le présent, ce couloir aseptique, s'enfuit. Le temps de la rédemption, au sens benjaminien, éloigne le sujet de la culpabilité, de l'expiation mais aussi du dispositif judiciaire. Ici, la temporalité est suspendue par la médicalisation et le passé, en conséquence, est effacé. Néanmoins, vers la fin, l'après-midi qui, auparavant, évoquait la mélancolie, « araña » (verbe que j'ai traduit par *griffe*, mais qui signifie aussi *araignée*) la surface censée séparer le *je* des autres et le passé du présent. Si le présent est envahi par l'odeur d'acaricide – et donc, par la désinfection ascétique – le présent se configure comme une araignée : un insecte qui nie la déconnexion inodore entre un temps et l'autre. Ainsi, l'après-midi, le soleil auparavant aveuglant, fabrique des fils de soie entre la mémoire endormie et le présent inodore et brode, doucement, la toile de l'attente.

D'autre part, ce temps-araignée perce les limites entre la douleur des uns et des autres et tisse, ainsi, un dispositif du soutien. Les deux sens du verbe « bancar » sont ainsi mis en évidence : le temps de l'attente – le *je* poétique attend quelqu'un de l'autre côté du paravent – et le temps de l'affectivité – les douleurs des uns et des autres – sont interceptés par des dispositifs censés séparer : la sonde qui « induit l'oubli » et le paravent « qui prétend séparer / les autres douleurs de la mienne ». Dans un autre poème du livre, on lit : « el tiempo edifica un muro / entre vos y tu memoria / entre tu memoria y yo / entre vos y yo » (« le temps érige un mur / entre toi et ta mémoire / entre ta mémoire et moi / entre toi et moi »). Le temps est un mur, un ensemble de barreaux, une blessure, une sonde ou un paravent qui sépare la mémoire du sujet et le *je* de l'autre. Cependant, les murs deviennent, dans un autre texte, des feuilles de papier, c'est-à-dire, des supports pour l'écriture qui peuvent être traversés : « me como las paredes / las atravieso como si fueran / una hoja de papel » (« je mange les murs / je les traverse comme s'ils étaient / une feuille de papier » [p. 11]). Les limites du réel, en effet, ne réussissent pas à détisser la toile d'araignée qui relie le sujet avec son passé en une sorte de rédemption et le *je* avec l'autre dans la surface partagée de la douleur.

CHAPITRE 3. UNE MÉMOIRE EPHÉMÈRE

1. Tu nombre escrito en tinta china, un registre qui s'efface

La mémoire se sédimente sur les discours du présent, elle le suspend et elle trace, sur ses empreintes, un passé fait d'impuretés et d'images sensibles. Dans son dernier livre, *Tu nombre escrito en tinta china* (*Ton nom écrit à l'encre de Chine*), Liliana Cabrera rend compte de ce processus comme un effet de l'écriture : la langue poétique est un registre d'un autre qui n'est plus là, une marque qui présentifie le passé mais, néanmoins, ce registre est, comme le trait de l'encre de Chine, liquide et éphémère. Le « tu » (*ton*) qui apparaît dès le titre, à différence de l'interlocuteur de *Bancame y punto*, n'est plus un autre performatif qui répond à l'injonction affective, mais un autre écrit, un nom poétique qui se dissout, comme le montre le dernier poème, avec les effets du réel : « la lluvia sobre tu nombre / escrito en tinta china ¿recordás? » (« la pluie sur ton nom / écrit en encre de Chine, tu te souviens ? » [2016b : 41]). Le souvenir est une question rhétorique et la mémoire, une surface écrite et effaçable : « los graffitis de la pared / se van tapando con nuevas pintadas / como si fueran rodajas / de una cebolla / que caen / capa tras capa / para que nazcan otras / del odio / de la euforia / del dolor » (« les graffitis du mur / se couvrent de nouveaux tags / comme si c'étaient des peaux / d'oignon / qui tombent / couche après couche / pour que d'autres naissent / de la haine / de l'euphorie / de la douleur » [p. 20]).

Sur les murs de la prison, les signifiants désignent des dispositifs d'agencement en termes deleuziens. D'un côté les signatures ressortent de la machine impersonnelle et gravent, sur les surfaces décolorées, les traces de l'expérience subjective. L'*agencement machinique du désir* se met en place au sens où les maillons auparavant invisibilisés par la machine carcérale incarnent l'énonciation du désir d'écrire. Mais, tout de suite, ces inscriptions, comme le montre la citation précédente, abandonnent leur statut individuel et laissent la place à d'autres signatures : en tant qu'*agencements collectifs d'énonciation*, ils nous rappellent que « tout prend une valeur collective » (Deleuze et Guattari, 1975 : 31)⁴⁹. Simples tâches anonymes, les noms se diluent :

[...] el trazo se diluye
se funde con el color de turno.
Las fechas, los nombres, las dedicatorias
quedan borroneadas
se pierden para siempre en un manchón
del que solo quedan marcas

[...] le trait se dilue
se fusionne avec la couleur de garde.
Les dates, les noms, les dédicaces
demeurent effacées
se perdent pour toujours dans une grande tâche
de laquelle on voit que les marques

⁴⁹ Ils continuent ainsi : « les conditions ne sont pas données d'une énonciation individuée, qui serait de tel ou tel « maître », et pourrait être séparée de l'énonciation collective » (*Ibid.*) Les signatures sur les murs, comprises comme un maillon de la machine énonciative, ne demeurent pas des énoncés individuels parce que « le champ politique a contaminé tout énoncé » (*Ibid.*).

los rayones de un cincel casero,
el contorno de lo que ya no tiene sentido,
cicatrices del tiempo (p. 20).

les rayons d'un burin rudimentaire,
le contour de ce qui n'a plus de sens,
cicatrices du temps (2016b : 20).

L'écriture est conçue, dans ce livre, comme un *tag* qui inscrit les traces de celles qui subissent le *battement silencieux* de la prison. En même temps, cette écriture collective ne résiste pas le passage du temps : elle se laisse effacer et couvrir par d'autres traces. Pure tâche, contour vide, cicatrice, la mémoire subit le même processus que l'écriture : le passé tel qu'une gouache filtre à travers les mots et tâche les murs dont la blancheur virginale est commandée par la loi du silence. Le texte perfore le corps de la prison et, en même temps, il échappe au registre, au nom propre, au regard des gardes, à la carte d'identité, au dossier juridique. Écrite en encre de Chine et tissée par la même aiguille qui, dans un des poèmes, produit l'avortement, la poésie demeure la marque d'un corps soumis au registre et à la disparition, au nom proche mais non pas propre, au cri « qui ne connaît[a] jamais un hôpital » (p. 12).

Cicatrice d'une blessure oubliée, l'écriture devient synonyme de cette mémoire qui parfumait, timidement, le temps de l'obligé tictac. Mots et souvenirs deviennent des terrains politiques qui déconstruisent la fixité d'un temps qui « se répète et se répète » (2016b : 9). Cet arôme qui s'épandait dans le premier livre prend ici la forme du vécu. Face au temps qui soumet les sujets à la répétition (« puedo hablar de cada milímetro / en que avanzaba el sol / mientras el reloj de internación / movía sus agujas » [« je peux parler de chaque millimètre / occupé par le soleil / pendant que l'horloge d'internation / faisait bouger ses aiguilles⁵⁰ »]), les images de *Tu nombre escrito en tinta china* présupposent mouvement (« te movés en slow motion » [« tu bouges en slow motion »]); contact (« casi te puedo tocar » [je peux presque te toucher] » et sons (« tu música me hace caminar el pentagrama » [« ta musique me fait parcourir la portée »]). Le corps présent se laisse parcourir par la musique du passé et le sujet, autrefois conçu comme une *poupée* ornementale du dispositif masculin, abandonne le siège passager et prend, avec le volant, les devants du récit : « desde el asiento del conductor / con la puerta abierta, me mirás / casi te puedo tocar / y correrte de un empujón / tomar el volante / poner primera y pisar a fondo / el acelerador » (« depuis le siège du conducteur / avec la porte ouverte, tu me regardes / je peux presque te toucher / et te faire bouger en te poussant / prendre le volant / passer la première vitesse et appuyer à fond / l'accélérateur » [2016b : 9]).

Dans plusieurs poèmes de ce livre, les photographies en papier, gardées en conservées, se configurent comme des contrepoints de la mémoire vécue. Je souhaite analyser deux poèmes qui reviennent sur les traces des photographies documentaires pour se consacrer en tant que

⁵⁰ Ici, la figure du soleil apparaît à nouveau pour montrer la répétition sans variations du temps homogène.

monuments d'une mémoire profanée et vivace, pour ensuite lire, dans un poème sur l'avortement clandestin, le déchirement d'une voix qui porte mémoire de sa désintégration.

2. *L'invention de la mémoire*

La perception de la mémoire tend le registre. La photographie, dans les poèmes de Cabrera, est un document consacré et, comme tel, n'offre qu'une distorsion vieillie, étatique, mesquine et effacée du passé. La mémoire, paradoxalement, se configure comme un dispositif sans « marge d'erreur » (Cabrera, 2016b : 10). Je récupère, pour penser cela, la différence entre *document* et *monument* exposée par Foucault dans *L'archéologie du savoir* et reprise autrement par Rancière dans *Figures de l'histoire*. Foucault définit le document comme une prétention d'unicité discursive qui cherche un ancrage dans la tradition. Face à cette masse discursive étatique, il récupère, pour penser les discours hors normativité, le terme *monument*, du latin *monumentum*, non pas pour penser l'immutabilité de la statue, mais le sens premier : « souvenir ».

Rancière rappelle cette dissociation entre le *document*, « les traces mêmes que les hommes de mémoire avaient choisi de laisser » et le *monument*, les « traces que personne n'avait choisies comme telles » (Rancière, 2012 : 26). Il définit le *monument*, ainsi, par rapport à son sens premier : « ce qui garde mémoire par son être même » et il met comme exemple « un objet ménager, un tissu [...] un contrat entre deux personnages dont nous ne savons rien [...], un sens de l'amour qui s'est inscrit là, de lui-même, sans que personne ait pensé aux historiens du futur » (*Id.*). Le monument, conclut-il, c'est « ce qui parle sans mots, ce qui nous instruit sans intention de nous instruire [...] » (*Id.*). Cette définition du *monument* s'accorde de manière considérable à la figure de la mémoire évoquée par Cabrera dans ce dernier livre. Si, pour Rancière, le monument, témoin muet, s'oppose au « recueil de ces grands exemples, dignes d'être appris, représentés, médités, imités » (2016 : 17), l'écriture de la mémoire, chez Cabrera, défie les lois des vieilles photographies, gardées et conservées, qui font office de document historique, visuel, fossilisé et perpétuel. La mémoire fait parler les témoins muets de l'expérience, tandis que la photographie archive le souvenir. Cependant, comme le souligne Rancière, la dissociation demeure fictive. Les deux poèmes que j'analyserai ci-de suite achèvent un mouvement qui rend compte de cette impossibilité d'attribuer des caractères stables aux dispositifs du souvenir. Les textes transforment le « monument en document et [le] document en monument » à travers une « conversion du signifiant en insignifiant et de l'insignifiant en signifiant » (Rancière, *op. cit.*,

p. 27). En effet, je propose d'analyser, dans une lecture croisée, deux poèmes qui travaillent sur la mémoire entre le vécu et le registre, à travers le filtre instable de la capture photographique.

Dans le texte ci-dessous, le *je* poétique remémore une expérience qui dépasse la fixité du registre visuel :

Me acuerdo de vos
y es como mirar atrás
sin siquiera
girar la cabeza
Y todo en vos era perfecto
y todo a tu alrededor
también lo era.
No hay margen de error
en el recuerdo del día
en que tomamos la foto
que hoy está desvencijada.
La forma en que el viento
te acariciaba el pelo
el olor salado del mar
el modo en que las cuerdas
sonaban
con cada acorde de guitarra
escapan a la estática mezquina de la
imagen.
No hay recuerdo de eso
en los bordes amarillos del papel
en los rasgos borronados
de las figuras color sepia
todo esto
solo sobrevive en mi memoria.

Je me souviens de toi
et c'est comme regarder derrière
sans même
tourner la tête
Et tout en toi était parfait
et tout autour de toi
l'était aussi.
Il n'y a pas de marge d'erreur
dans le souvenir du jour
où nous avons pris la photo
qu'aujourd'hui est délabrée.
La façon dont le vent
te caressait les cheveux
l'odeur salée de la mer
le mode dont les cordes
sonnaient
avec chaque accord de guitare
échappent à la fixité mesquine de l'image.
Il n'y a pas souvenir de cela
dans les bords jaunes du papier
dans les traits effacés
des figures couleur sépia
tout ça
seulement survit dans ma mémoire (2016b :10).

Le poème qui suit, d'une autre manière, met en scène la survie de la mémoire face à l'expropriation matérielle subie par les photographies :

Me acuerdo de esta foto por Entel.
Hacía poco tiempo
que nos habían puesto el teléfono.
Recuerdo ese detalle
como si fuera hoy
porque existía una lista de espera
en el año '84.
Poco antes de mi cumpleaños
nosotros fuimos los beneficiados.
Mi padre tenía una Kodak
que a mí me fascinaba
porque era instantánea la alegría
de verse reflejado.
En la foto
yo agarraba el teléfono
simulando una conversación.
Muchos años después
llegando a mis 26

Je me souviens de cette photo à cause d'Entel.
Ça faisait peu de temps
qu'on avait reçu le téléphone.
Je me rappelle de ce détail
comme si c'était aujourd'hui
parce qu'il y avait une liste d'attente
l'année '84.
Peu avant mon anniversaire
nous fumes les bénéficiés.
Mon père avait une Kodak
qui me fascinait
parce que c'était instantanée la joie
de se voir reflété.
Sur la photo
je prenais le téléphone
et je simulais une conversation.
Plusieurs années plus tard
quand j'avais presque 26 ans
j'ai pris une photo

me saqué una foto
 con la misma pose
 tomando un café en el Tortoni
 con un celular en la mano
 pero esta vez, la cámara era digital.
 Mi padre fue el fotógrafo
 también, en esta ocasión.
 Ahora, recuerdo todo a la distancia
 cuando esos días se fueron
 evaporando como el agua.
 Entel ya no existe
 la Kodak no funciona
 la primer foto la perdí
 como tantas otras cosas,
 el Tortoni continúa en la misma ubicación
 pero hace años que no puedo verlo,
 la digital y el celular
 siguen, por ahora
 en el juzgado.

avec la même posture
 je prenais un café au bar Tortoni
 avec un portable dans la main
 mais cette fois-ci, la caméra était digitale.
 Mon père était le photographe, aussi, dans cette
 [occasion].
 Maintenant, je me souviens de tout à la distance
 quand ces jours se sont évaporés
 comme l'eau.
 Entel n'existe plus
 la Kodak ne fonctionne plus
 la première photo je l'ai perdue
 comme tant de choses,
 le café Tortoni continue dans la même location
 mais ça fait longtemps que je ne peux pas le
 [voir,
 la caméra et le portable
 continuent, pour l'instant,
 dans le tribunal (p. 33-34).

Les deux poèmes commencent par l'inscription littérale du souvenir : « me acuerdo » (« je me souviens »). Cependant, l'objet du souvenir, ainsi que la conception de la mémoire, changent d'un texte à un autre. Si dans le premier poème le souvenir *attrape* une expérience incapable d'entrer dans la logique du registre photographique – les souvenirs « escapan a la estática mezquina de la imagen » (échappent à la fixité mesquine de l'image) –, dans le deuxième la mémoire est interceptée par le registre photographique dès le premier vers : « me acuerdo de esa foto por Entel » (« je me souviens de cette photo par Entel »). Le premier poème, en effet, exalte l'expérience vécue à partir d'une condensation de figures de style qui récupèrent les perceptions sensibles du passé. On peut nommer, par exemple, la prosopopée « la forma en que el viento / te acariciaba el pelo » (« la façon dont le vent / te caressait les cheveux »), qui fait du vent un agent humanisé ; la synesthésie « el olor salado del mar » (« l'odeur salée de la mer »), qui mélange arôme et goût dans une imbrication sensible, et l'enjambement des vers « el modo en que las cuerdas / sonaban » (« le mode dont les cordes / sonnaient »), qui imite, dans le retard du verbe, le rythme musical.

Toutes ces sensations qui affectent le corps et la langue, cependant, ne transitent pas dans la photographie qui essaye de retenir l'instant. « Los bordes amarillos del papel » (« les bords jaunes du papier ») montrent les limites du cadre qui enferme le souvenir dans une forme stable, dépouillée de sensibilité et soumise au passage irréversible du temps. Le calligramme de Silvina Prieto étudié dans la première partie de ce mémoire, ainsi que les outils de Butler pour penser

le cadre (*frame*), interceptent l'imaginaire de ce poème. Si, dans le calligramme de Prieto⁵¹, les visages inexpressifs, décolorés par le fil du temps, sont entourés d'un cadre en bois qui encercle l'expérience, ici les « traits effacés » et les « figures couleur sépia » sont enfermés par les bords jaunis qui indiquent le passage incolore du temps⁵². Le verbe *to frame*, repris par Butler, désigne en anglais non seulement le cadrage (encadrer) mais aussi l'incrimination (monter un coup)⁵³. Ainsi, les bords jaunes qui avancent sur la photographie effacent l'expérience avant la condamnation et relèguent le sujet à un statut de coupable purement documentaire. La mémoire, au contraire, se dresse comme le monument de la *survie* (« todo esto / solo sobrevive en mi memoria » [« tout cela / seulement survit dans ma mémoire »]). Les sensations vécues se figent dans ce substrat vivant qui échappe au cadrage du temps et fait surgir un « toi » là où se dessinent des « figures » méconnaissables. En dernière instance, si les bords de la photographie jaunissent le souvenir, l'écriture place la mémoire sensible au centre de la page.

Tandis que dans le premier poème, alors, la photographie en papier exhibe un caractère solennel et documentaire, dans le deuxième le support photographique est traversé par la « joie / de se voir reflété ». Une série d'opérations, en revanche, s'établissent entre l'un et l'autre. Je propose, tout d'abord, de lire, à travers Rancière, la relation entre les sujets photographiés et la représentation pour analyser le jeu de regards et d'agencements. Dans le premier poème, le *je* poétique associe l'image photographique au régime du regard tout-puissant, panoptique, tandis que l'écriture serait ce substrat éloigné à la fonction organique des yeux : « c'est comme regarder derrière / sans même / tourner la tête ». La photographie encadrée, antique, susceptible à la linéarité du temps, rend compte de ce regard étranger, mesquin, posé sur le « nous ». À différence de la configuration de la photographie comme résultat scopique et documentaire, le deuxième poème met l'accent sur l'instance de la capture : « mi padre tenía una Kodak / que a mí me fascinaba » (« mon père avait une Kodak / qui me fascinait ») ; « mi padre fue el fotógrafo / también, en esta ocasión » (« mon père était le photographe / aussi, dans cette occasion »).

D'après Rancière, l'objectif de la caméra est « fidèle à deux maîtres : celui qui es derrière et commande activement la prise ; celui qui est en face et commande passivement la passivité

⁵¹ « Un cadre en bois encadre nos visages couleur sépia. Le temps a transformé la couleur, comme il l'a fait avec nos vies ».

⁵² Le mot « bords », au même temps, se distingue du mot « cadre » au sens où il implique une certaine marginalité qu'on pourrait lire ainsi : « il n'y a pas de souvenir de cela / dans les bords ». La marginalité de certains corps, en ce sens, impliquerait une suppression de la mémoire.

⁵³ Voir chapitre 2 de la 1ère partie du mémoire, sous-chapitre « Futur antérieur » (pp. 26-30).

de l'appareil » (2019 : 13). C'est pourquoi, pour l'auteur, la photographie suppose, vis-à-vis de la peinture, un nouveau partage du sensible. A différence du peintre-maître qui éclaire la vie des grands personnages, « la machine ne fait pas de différence : elle prend grands et petits pareillement, elle les prend ensemble » (p. 18). En ce sens, on pourrait penser que cette double maîtrise implique, dans le deuxième poème de Cabrera, l'agencement de celle qui est devant l'objectif : elle aussi elle porte un appareil – téléphone d'abord, ensuite portable – et elle *simule une conversation*, c'est-à-dire, elle trompe le dispositif qui prétend la dominer. Au même temps, derrière l'objectif se trouve le père, nommé comme détenteur d'une caméra d'abord, puis comme *photographe*. Loin d'incarner un point de vue étranger, documentaire, c'est un proche, évoqué avec affectivité, celui qui prend le devant dans la représentation et l'expérience affective, ainsi, s'infiltrer dans la capture.

Le devenir *âme active de la pièce* tisse un *partage du sensible* (Rancière, 2000)⁵⁴. L'écriture cesse d'être un dispositif individuel et se laisse traverser par un autre regard, celui du père, qui ne contribue pas au panoptique, tout au contraire : il imprime une perception particulière sur cette fille – d'abord petite, puis jeune – qui pose, et agit, devant l'appareil. Ce partage de l'expérience peut se lire aussi dans un phénomène conjoncturel qui apparaît dans le poème : la compagnie Entel qui rend possible le souvenir. Entel était une compagnie téléphonique publique créé dans le gouvernement de Juan Domingo Perón⁵⁵ et privatisée en 1990 par le gouvernement de Carlos Menem⁵⁶. Le souvenir de ce poème, en effet, se situe avant la privatisation de la compagnie – symbole de cette politique néolibérale appauvrissante – et juste après le retour de la démocratie en 1983⁵⁷. La récupération poétique de cette photographie, en effet, suppose une récupération d'un passé préalable à l'avancée néolibérale en Argentine et postérieur au régime de torture et disparitions. Cette brève contextualisation permet de lire la fin du poème d'un point de vue politique : la fin de la télécommunication publique (« Entel n'existe plus »), la perte généralisée (« la première photo je l'ai perdue / comme tant de

⁵⁴ Notion clé dans la pensée de Jacques Rancière pour penser les relations entre esthétique et politique.

⁵⁵ Président argentin (1946-1951 ; 1952-1955 ; 1973-1974), fondateur, avec María Eva Duarte (Evita), du péronisme, le mouvement politique plus important de l'histoire argentine. Dans ses premiers mandats, Perón a pris des mesures pour favoriser les secteurs ouvriers. Sa figure, extrêmement complexe, ne peut pas être résumée en quelques lignes, mais elle marque une fracture dans la conception politique du pays.

⁵⁶ Président argentin entre 1989 et 1999. Sa politique économique néolibérale (privatisations, licenciements, etc.) a mené le pays à la crise du 2001, la plus forte des dernières décennies (avec des échos au présent), qui a laissé la plupart de la société au chômage.

⁵⁷ La dernière dictature argentine, qui a fait disparaître 30.000 personnes sous un régime de torture et d'enlèvement de bébés, a eu lieu entre 1976 et 1983.

choses »), l'emprisonnement du *je* poétique (« le bar Tortoni continue dans la même location / mais ça fait longtemps que je ne peux pas le voir ») qui entraîne l'expropriation de ses biens (« la caméra et le portable / continuent, pour l'instant, / dans le tribunal ») constituent la conséquence des politiques d'État. La datation du poème (année '84), l'évocation de la compagnie Entel et même la désignation du café Tortoni – légende de la ville de Buenos Aires – permettent cette lecture historique et localisée : en récupérant ces photos, le *je* poétique récupère le caractère public et collectif de la mémoire qui précède l'appauvrissement, l'abandon et la prison. La démocratie s'érige ainsi comme une « liste d'attente » et la mémoire, instantanée et affective, comme un dispositif capable de resignifier la perte.

Les photographies du deuxième poème tissent un lien affectif entre l'objectif et la « modèle » qui devient l'âme active de la pièce et, en même temps, elles partagent l'expérience et la situent dans une trame politique capable d'expliquer les « pertes » postérieures. Le moment politique mentionné suppose une *attente* différente à celle qu'exigeait le *je* poétique de *Bancame y punto* : il s'agit, plutôt, d'un espoir qui dérive vers un abandon social. En effet, face à cette attente, la photographie se dresse comme un dispositif instantané : la Kodak qui fascine la petite fille renvoie à l'image capturée par le père. À différence de la vieille photo conservée de l'autre poème, symbole de l'asepsie politique qui se débarrasse des corps pour les transformer en un ensemble de « traits effacés », ici l'image est instantanée et éphémère (« la première photo je l'ai perdue »). Mais c'est justement cette exposition à la perte et à l'évaporation (« ces jours se sont évaporés / comme l'eau ») ce qui constitue la Kodak en tant que réservoir d'une mémoire sensible : comme l'écriture – « ton nom écrit en encre de Chine / entrain de se diluer dans l'eau » –, les photographies instantanées et perdues réussissent à attraper ce passé du vécu sans tomber dans la logique de la muséification et en récupérant la trame affective qui brode les liens aux autres.

Si le premier poème dénonce la logique optique et insensible de la photographie consacrée, dans le deuxième on se trouve face au piège du regard : la petite fille « simule une conversation », et la femme répète cette « posture ». La performativité de la pose, en effet, permet de repenser l'impossibilité, présente dans le premier poème, de capturer le vécu. En ce sens, la dissociation entre expérience vécue et enregistrée se transforme en une fausse dichotomie : la mémoire peut être un bord jaune, c'est-à-dire, un reste mélancolique qui rappelle l'abandon, mais aussi un dispositif instantané, fabriqué par la langue et résistant au passage du temps qui exproprie les objets mais non pas la mémoire. Si le *je* poétique se voit dépossédé de la caméra et du portable, c'est parce que l'incarcération exproprie l'image de soi et étouffe la voix. La poésie, cependant, réunit les deux, au sens où la voix poétique récupère, à travers le

partage, l'image oubliée. La mémoire écrite pourrait aussi s'imprimer avec une Kodak : il s'agit, en dernière instance, d'un outil de résistance contre le présent aseptique, une mémoire politique-publique (Entel), affective (la caméra est partagée par le père et la fille), et capable de faire face à la perte systématique (les objets sont expropriés « pour l'instant » et non pas pour toujours). « Évapor[é] / comme l'eau », le passé retourne sous la forme d'une écriture par cœur qui ne s'intéresse pas aux noms propres, aux objets possédés ou au registre minutieux de l'espace mais à l'inscription du souvenir dans un texte qui s'écrit et qui s'efface et qui laisse une trace, en dernière instance, dans celle qui, se remémorant, scande le temps, efface l'ordre impératif et, par ce geste, se dirige toujours, et de manière dialogique, vers un.e autre.

3. *Contaminer l'asepsie de la loi : l'avortement comme déchirure*

Si la mémoire, en tant que dispositif du vécu et de l'instantanéité, fait parler ceux qui n'ont pas de voix, dans le poème qui suit le *je* poétique décline la précarité à travers le cri. Le cri du poème salit l'asepsie de la loi qui soumet les femmes marginales à la précarité et au silence. Le fluide de l'encre de Chine se transforme ici en un flux sanguin, et la mémoire sensible, tissée dans les autres poèmes, laisse la place à une déchirure, à un corps déviant, marginal et blessé qui refuse la maternité obligatoire à fur et à mesure qu'elle déconstruit le tissu utérin et la trame textuelle :

La aguja de tejer
que me clavo entre las piernas
atravesada de lado a lado
las paredes de mi alma.
La sangre me desborda
llega tibia a las rodillas.
Los coágulos se deshacen
en un río de infección
dejo huellas en cada pisada
una estela roja, casi morada
me persigue.
Los coágulos se desarman
en la planta de mis pies
en la suela del zapato
no conocen la asepsia del curso legal
el quirófano no existe
(cuando no tenés un cobre)
su sola idea naufraga
me inunda por completo
en cada puntada
se van tejiendo mis gritos
que no conocerán un hospital.

L'aiguille à tricoter
que je me plante entre les jambes
traverse d'un côté à un autre
les murs de mon âme.
Le sang me déborde
arrive, tiède, aux genoux.
Les caillots se défont
dans un fleuve d'infection
je laisse des traces à chaque pas
un sillage rouge, presque violet
me poursuit.
Les caillots se démontent
sur la plante de mes pieds
sur la semelle de ma chaussure
ils ne connaissent pas l'asepsie de la démarche
légale
le bloc opératoire n'existe pas
(quand tu n'as pas un sou)
la seule idée fait naufrage
m'inonde complètement
à chaque point
se tissent mes cris
qui ne connaîtront pas un hôpital.

Dès le premier vers, on se retrouve face au tissage⁵⁸ : cependant, la figure de l'aiguille à tricoter, qui pourrait évoquer une activité associée à une féminité hégémonique, est détournée dans le deuxième vers. L'aiguille, dans ce poème, ne sert pas à *fabriquer* un tissu, au sens reproductif ou textuel, mais à le *traverser* (« l'aiguille à tricoter / que je me plante entre les jambes »). Dès le deuxième vers, le réel fait irruption : les aiguilles perforent le corps pour produire ce que l'État, en Argentine comme dans beaucoup de pays du monde, interdit encore : l'interruption volontaire de la grossesse. La méthode populaire d'interrompre la grossesse au moyen des aiguilles à tricoter est ainsi évoquée. L'image du tissage, répétée deux fois dans le poème, perd son caractère de pratique « féminine » de l'artisanat pour reproduire une pratique féminine clandestine. Au lieu de tisser une toile ou un récit, les aiguilles perforent le tissu utérin et font couler le sang qui occupe la place de l'image et le cri, celle du texte. Ce signifiant capable, auparavant, de ralentir le temps et de raconter des histoires, désigne, chez Cabrera, la blessure et le *déchirement*⁵⁹ du corps et de la signification. La blessure n'est surtout pas, dans ce poème, une blessure subjective produite par l'avortement, comme voudraient les « pro-vies » (plus précisément, les anti-droits), mais une infection causée par l'absence d'un État qui laisse couler, sans bandage et sans soutien, le sang des femmes contraintes à la précarité.

Le texte circule comme un vaisseau sanguin qui transporte le fluide du sexe jusqu'au sol. L'écriture trace un cadre qui fragmente le corps et suit la piste du sang, comme un plan séquence, d'en haut jusqu'en bas : on aperçoit l'entrejambe, les jambes, les genoux et, finalement, les pieds et les chaussures. Ce mouvement vertical qui se concentre sur la partie inférieure du corps accompagne la critique de la marginalité à laquelle certains sujets sont soumis. Les femmes pauvres, vues comme des parias sans visage, subissent les effets d'un État absent qui les mène vers l'infection et la mort. Dépourvues de voix, elles *doivent* se conformer aux impératifs de la reproduction : « les caillots se démontent / sur la plante de mes pieds / sur la semelle de ma chaussure / ils ne connaissent pas l'asepsie de la démarche légale / le bloc opératoire n'existe pas / (quand tu n'as pas un sou) ». La fragmentation – ce découpage du corps qui va de l'entrejambe aux pieds – renforce la blessure du corps féminin oublié qui saigne et qui ne compte pas, pour la loi ou l'hôpital, en dehors de sa reproduction.

⁵⁸ En espagnol on appelle l'aiguille à tricoter « aiguille à tisser ». Le verbe « tejer », ainsi, est utilisé à l'infinitif dans le premier vers du poème et repris, en gérondif, vers la fin : « se van tejiendo mis gritos » (« se tissent mes cris »).

⁵⁹ Les verbes introduits par « dé » (*desbordan, deshacen, desarman*) montrent l'insistance d'un tissu qui se défait. J'utilise le mot *déchirement* pour penser cette opération de découper le tissu utérin mais aussi de crier contre l'abandon.

Au début du poème, le sujet de l'énoncé est « l'aiguille à tricoter » alors que le *je* poétique supporte, passif, l'inondation. La première personne, ainsi, subit les effets des aiguilles qui traversent le corps et du sang qui, personnifié, la poursuit (« un sillage rouge, presque violet / me poursuit »). Le corps se configure alors comme un terrain passif qui subit la procédure en tant qu'objet : celles qui n'ont « pas un sou » deviennent le champ d'expérimentation des aiguilles. Le *je* poétique voit chaque membre se laisser inonder par les fluidités. Ces membres, cependant, ne sont pas attribués au moi à l'aide d'un possessif (*mes* jambes, *mes* genoux) mais expropriés du corps et déterritorialisés (« les jambes », « aux genoux »). Ainsi, le texte opère une séparation entre le « je » qui produit l'avortement et le « moi » qui le subit. Cette négation du *je*, réduit à la passivité syntactique, dénonce la chosification du corps féminin réduit, dans le système capitaliste et patriarcal, à l'enfermement, à la solitude et à l'incapacité d'agir. Cependant, le poème nous fait transiter de la déchirure du début (l'avortement clandestin comme inversion de la fonction des aiguilles), vers le tissage du cri, c'est-à-dire, vers la prononciation éclatée du « je ».

Le corps du poème est un corps blessé qui se révolte, en revanche, contre les impératifs de reproduction. À mesure que le *je* poétique photographie le corps à la manière d'un dossier pénal, il inscrit, aussi, ses traces, comme on le voit dans la répétition des « caillots » qui font deux fois le sujet de l'énoncé et dans l'écriture d'un cri qui perce les clôtures. Exclue de l'hygiène hospitalière réservée à quelques-unes, de « l'asepsie » qui ne marque pas les antécédents de la classe aisée, les caillots du poème s'ouvrent, tâchent le corps, le sol et les chaussures comme un « fleuve » qui inonde la cellule. Incapable de rester muet, le corps, comme le poème, déchire et contamine la loi. L'hémorragie et le cri, ainsi, marquent l'asepsie. Si l'encre de Chine écrit le nom en tant que trace éphémère, le sang, et les métaphores fluides qui l'accompagnent – naufrage, inondation, rivière – inscrivent la souffrance comme tâche qui, loin de s'effacer, contamine tout ce qui l'entoure. La langue du poème, comme la masse visqueuse des caillots, défie l'emprisonnement et l'abandon en tant que séparation du corps et réussit à tacher le sol et à laisser une marque, mais non pas à recoudre les points sans souffrance. Vers la fin, le *je* poétique revient sur sa propre voix : du corps exproprié (« les jambes ») et fragmenté du sexe jusqu'aux pieds, il passe à « mes cris », c'est-à-dire, il incarne sa corporalité et sort de la fragmentation infériorisée. Cependant, cette voix qui crie l'abandon et qui, comme le sang, inonde la salle, reste désormais en dehors de l'institution : « mes cris / qui ne connaîtront pas un hôpital ». Ce corps abandonné, inondé par une hémorragie sans bandage, reste enfermé dans sa solitude, dans « les murs / de mon âme » : la fin renforce le préfixe « dé » (déborde, défont, démontent) qui nie, du point de vue institutionnel (loi, hôpital) l'importance de cette vie.

PARTIE 3.
Vers une poétique politique de la mémoire

Nous qui sommes sans passé, les femmes,
nous qui n'avons pas d'histoire.

L'hymne du MLF, 1971

Pour moi, la littérature, loin d'être une fuite de la réalité, est une porte
d'entrée : une entrée dans le monde.

Josefina Ludmer

INTRODUCTION

« Nous avons à politiser la poésie... », souligne Hélène Cixous, et elle ajoute : « nous avons besoin. Nous devons, si nous voulons exister vivantes, parvenir à être contemporaines d'une rose *et* des camps de concentration, à penser l'intense d'un instant de vie, de corps *et* les affres des famines. La vie doit penser la vie, et contre-penser la mort » (1997 : 236)⁶⁰. Le fragment condense plusieurs aspects que je souhaite traiter dans cette dernière partie du mémoire. Tout d'abord, Cixous énonce le besoin de politiser la poésie en une première personne du pluriel déclinée au féminin : la poésie politique évoque, depuis la syntaxe, une affaire collective et de genre. Ensuite, le politique se trouve dans la juxtaposition, dans la conjonction de coordination *et* qui relie, dans une même phrase, des éléments apparemment irréconciliables (la rose et les camps de concentration, l'instant de vie et les affres des famines). Finalement, la politisation de la poésie passe par la temporalité : pour « exister vivantes » (pour être, en termes butleriens, des *corps qui comptent*), il faut parvenir à être « contemporaines » de la vie et de la mort, ce qui veut dire, aussi, résister à l'oubli.

Ainsi, dans cette dernière partie, je souhaite parvenir à une étude approfondie de l'écriture poétique des femmes intramuros comprise comme une poétique politique de la mémoire – et, en ce sens, comme une poétique du temps –. J'analyserai, pour cela, les conditions d'énonciation d'une première personne qui, pour « exister vivante », doit différer de l'effacement systématique de la femme incarcérée, pour ensuite penser l'auto figuration d'un « nous » décliné au féminin et encouragé par les conditions collectives d'écriture. Puis, j'essayerai de montrer en quoi cette poétique se sépare (*divorce*) d'une langue qui nous condamne, comme le souligne l'épigraphe du MLF, à être « sans passé », et réécrit une histoire poétique capable de renverser l'ordre du progrès et de l'oubli pour déstabiliser, à travers le rythme du désir et de la mémoire, les assignations sociales de genre. Si, comme souligne Cixous autre part dans le même texte, « il faut que la femme se mette au texte – comme au monde et à l'histoire », l'inscription poétique de la mémoire implique une opération profondément politique. Je propose, en effet, de lire les opérations d'écriture poétique comme une résistance à la « médiation patriarcale » (Aguilar, Sosa et Reyes, 2018) qui émancipe la langue du présent de l'impératif et qui construit, à travers une temporalité textuelle, un passé et une histoire qui se configurent comme une entrée, toujours conflictuelle, à l'histoire et au monde.

⁶⁰ Extrait de « Poésie e(s)t politique », (*Des femmes en mouvements hebdo*, n°4, 30 novembre 1979, p. 28-33). Cité dans « Poésie e(s)t politique. Hélène Cixous ».

CHAPITRE 1. LE TEMPS D'ÉCRIRE

1. Devenir quelqu'une : écrire entre l'anonymat et l'agencement. Olga Guzmán

« Je sens le besoin d'écrire à cause de plusieurs motifs », proclame le poème homonyme du livre *Esta vez decido yo. Poesías desde el encierro* (*Cette fois-ci c'est moi qui décide. Poésies depuis l'enfermement*) de Olga Guzmán⁶¹, et continue : « mais le principal est de dire à tout le monde : / maintenant et toujours c'est moi qui décide / plus jamais on décidera pour moi »⁶². L'écriture, comme le montre cet extrait, est un moyen d'exercer l'agence. Le texte, en espagnol, oscille entre le *yo* (je) et le *mí* (moi) : le *yo* qui décide s'oppose au *mí* qui reçoit, passivement, la décision des autres. La poésie de Olga Guzmán, ainsi, s'érige comme une exaltation du *je* qui prend la parole pour décider son destin d'écrivaine. Ainsi se dresse, dans le poème « Soy fuerte » (« Je suis forte »)⁶³, l'image de soi en tant que femme forte qui résiste aux représentations de la victime :

Para quebrarme necesitan un batallón.
¡Sí, un batallón! Sigo vivita y coleando.
Qué más quisieran que verme mal,
desprolija, deprimida.
¿Pero saben qué? Mi decisión está firme.
Soy un hueso duro de roer⁶⁴, resisto
mucho más de lo que se imaginan.
La "Olga" del 2000 murió, está
enterrada en la unidad n° 3.
Pero no se alegren porque resucité con
escamas [...] (2011: 42).

Pour me casser on a besoin d'un bataillon.
Oui, un bataillon ! Je rayonne de santé.
Ils voudraient me voir mal,
sale, déprimée.
Mais vous savez quoi ? Ma décision est ferme.
Je suis coriace, je résiste
beaucoup plus que ce que vous imaginez.
L' « Olga » du 2000 est morte, elle est
enterrée dans la 'unidad' n° 3⁶⁵.
Mais ne vous réjouissez pas parce que j'ai ressuscité
avec
des écailles [...] (2011 : 42).

⁶¹ Olga Guzmán est poète et étudiante de la Licence en Lettres du programme UBA XXII de l'Université de Buenos Aires, au Centre Universitaire Ezeiza (CUE). Elle est privée de sa liberté ambulatoire depuis l'an 2000. Elle a commencé à écrire quand elle finissait l'école primaire, aussi à l'intérieur de la maison d'arrêt. Son livre *Esta vez decido yo*, publié par la maison d'éditions *América Libre*, a été déclaré d'Intérêt Culturel et Social de la ville par la Législature de Buenos Aires.

⁶² Original : «La necesidad de escribir siento por muchos motivos / pero lo principal es para decirles a todos: / ahora y siempre decidiré yo / nunca más decidirán por mí» (Guzmán, 2011: 36).

⁶³ Transcription du poème entier en annexe (p. 121).

⁶⁴ L'expression peut être traduite, littéralement, par « un os difficile à ronger ».

⁶⁵ La « Unidad 3 » fait référence à la maison d'arrêt de femmes d'Ezeiza où est détenue, jusqu'à présent, Olga Guzmán.

Le poème configure, au moins, trois « Olga » : celle qui est victime du service pénitentiaire (« sale, déprimée »), celle qui est morte en 2000, l'année de la détention de l'auteure, et celle qui a ressuscité et demeure un « hueso duro de roer » (une femme coriace, un *os difficile à ronger*). Je m'intéresse, ici, à l'opération de mettre entre guillemets le propre nom : « Olga ». D'une part, cette opération implique une différenciation entre l'identité avant et après la prison : l'Olga du passé, celle qui précède la peine, est enterrée dans la maison d'arrêt, cette « vallée de l'oubli » (p. 33), comme elle la définit dans un autre texte. D'autre part, il s'agit d'une mise en relief du nom. Les guillemets extraient le prénom de la syntaxe poétique et en font un personnage qui, vers la fin de l'extrait, rejoint un *moi* animalisé et résistant : « j'ai ressuscité avec / des écailles ». Ainsi, le nom se balade entre deux personnes : d'un côté, la morte, et enterrée ; de l'autre, le corps qui a resurgi et est désormais protégé. La réinscription du nom dans la langue poétique résiste à l'érosion et à la mort.

Vers la fin du poème intitulé « Violadas, pero no vencidas » (« Violées, mais non pas vaincues »), on lit : « caí en manos de hombres perversos / que hicieron lo que quisieron de mí / y después me tiraron » (« je suis tombée dans les mains d'hommes pervers / qui ont fait avec moi ce qu'ils ont voulu / et qui m'ont jetée après » [Guzmán, 2011 : 35]). Celle du passé est réduite à un reste jetable (*mí* [moi]) qui a subi la violence du système patriarcal et capitaliste. Le présent de l'énonciation (« esta vez » [« cette fois-ci »]), en effet, se configure comme un temps capable de renforcer l'humanité du nom et, plus loin encore, d'exprimer une voix et un cri qui se projettent à l'avenir : « nunca más decidirán por mí » (« plus jamais on décidera pour moi »). À partir de la figure d'Olga, entre guillemets, je souhaite, dans ce chapitre, repenser le statut de l'auteure au sein de la prison, et plus largement, dans un double mouvement : d'une part l'anonymat de l'impropre, en contrepoint du régime de *dueñidad* réduit la figure d'auteur à la propriété privée (on lit, dans un autre poème d'Olga Guzmán, « cuando hablan de propiedad privada me eriza la piel » [« quand on parle de propriété privée / j'ai des frissons »]) ; d'autre part l'agencement *machinique du désir* – (Deleuze, 1975 : 145), c'est-à-dire, une voix qui, en disant *je*, introduit le désir dans la *machine impersonnelle* de la prison : « sin embargo la piloto / enfrentando mi deseo / en este valle del olvido » (« cependant je me débrouille / en affrontant mon désir / dans cette vallée de l'oubli » [Guzmán, *op. cit.* : 33]). Je propose, pour cela, un court récapitulatif des discussions de la théorie littéraire autour de la catégorie d'*auteur*, pour ensuite suggérer une catégorie capable d'intégrer, sans tomber dans la logique de l'exaltation individualiste, les corps et les voix rebelles des femmes issues des milieux marginaux.

Depuis le XVIII^{ème} siècle, la société bourgeoise industrielle se débarrasse du génie, cette figure presque religieuse incapable de faire partie de la trame capitaliste, pour donner

forme au régulateur de la fiction qui fait de son œuvre une propriété privée : l’auteur. Dans son texte « Qu’est-ce qu’un auteur ? », Foucault rend compte de la ruine de cette figure, « unité première, solide et fondamentale » (2019 : 28), dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. Foucault reprend, ainsi, le célèbre passage beckettien « qu’importe qui parle, quelqu’un a dit qu’importe qui parle » (p. 29), pour montrer l’effacement de l’origine de la voix⁶⁶. C’est ce mouvement qui, sans être nommé – effet réussi de la disparition de la figure d’auteur –, récupère Roland Barthes dans son texte « La mort de l’auteur » où il exprime que « l’écriture est destruction de toute voix, de toute origine » (1967 : 61). L’hypothèse linguistique de l’énonciation comme « processus vide » lui permet d’expliquer que « l’auteur n’est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme *je* n’est autre que celui qui dit *je* : le langage connaît un sujet, et non une personne, et ce sujet, vide en dehors de l’énonciation même qui le définit, suffit à faire « tenir » le langage, c’est-à-dire à l’épuiser » (*Ibid.*, p. 62-63). Deux ans après, Foucault prononcera cette conférence qui remplace l’acte de décès signé par Barthes par une question de caractère apparemment ontologique : « qu’est-ce qu’est un auteur ? ». Si Barthes réduit l’auteur à une voix détruite par le discours, qui se réalise et s’éteint lors de l’énonciation, chez Foucault la question, comme le montre le titre, reste ouverte. Mon propos, ici, est de revisiter la citation de Beckett et en particulier une partie que Foucault a négligé, pour penser le statut d’auteur *entre* l’anonymat et l’agencement.

Le passage de Beckett est cité, au début du texte de Foucault, en entier : « qu’importe qui parle, quelqu’un a dit qu’importe qui parle » (Foucault, 2019 : 29). Cependant, le passage qui clôt le texte subit un découpage et il ne conserve que la première – ou dernière – partie : « qu’importe qui parle » (p. 60). La disparition du « quelqu’un a dit » répond à l’effet de disparition de l’auteur du texte foucauldien. Ces paroles qui, chez Beckett, étaient encore les paroles de quelqu’un, un murmure lointain mais quand même un murmure, s’érigent chez Foucault en tant que « vérité » sans sujet : personne ne dit « n’importe qui parle ». J’avoue que j’ai du mal, à cause de l’histoire argentine récente, à entendre parler de « disparition »⁶⁷. Mais plus largement, dans une époque où les vies deviennent jetables, où les féminicides se

⁶⁶ La formule beckettienne trouve une première formulation, une décennie avant et de l’autre côté de l’océan, dans le conte « Pierre Menard, auteur du *Quichotte* » de Jorge Luis Borges, dans lequel un *auteur* français méconnu écrit – et non pas réécrit – le premier roman moderne, *Don Quichotte*, et par ce moyen il *est* – et non pas copie ou devient – Cervantes. À travers une « technique de l’anachronisme délibéré et des attributions erronées » (Borges, 2010 : 475), Borges-Menard dépouille le texte de son attribution ultime et individualiste et l’intègre dans une trame collective et ahistorique.

⁶⁷ Depuis la dictature argentine des années 70, ou 30.000 personnes ont été torturées et/ou assassinées sans que leurs corps soient enterrés, le verbe « disparaître » a abandonné son caractère intransitif. Les « disparus » font référence, désormais, à la population civile tuée en mains de l’appareil de torture de l’État.

multiplient, où les États disparaissent les corps et les gouvernements effacent l'existence de tout ce qui est différent, peut-on encore parler de « disparition de l'auteur » ? En tant qu'origine et privilège, bien sûr, mais qu'est-ce qui se passe avec ces vies effacées, ces groupes assujettis qui peuvent enfin devenir des groupes sujets, pour citer Deleuze, à travers l'écriture ? Doit-on opérer un double effacement, d'abord de leur condition de vie, puis de leur inscription dans une textualité capable de repolitiser ces vies, de les rendre vivables ?

Même si Foucault a du mal à parler de disparition de l'auteur – l'écriture, dit-il, « bloque le constat de disparition de l'auteur et retient en quelque sorte la pensée au bord de cet effacement » (p. 33) - je me demande : qu'est-ce qui s'est passé avec ce *quelqu'un* qui s'est éteint au cours de la conférence foucauldienne jusqu'à disparaître, avec la nouvelle critique et le poststructuralisme, de la théorie littéraire en général ? Peut-on récupérer un bout de ce pronom, mot déictique par excellence, réduit à l'indéfinition double (*quelque, un*) pour faire réapparaître non pas l'auteur mais une sorte d'agence⁶⁸ ? Ce *quelqu'un* qui énonce peut-il contester le vide auquel nous soumet, de nos jours, l'État qui produit des vies jetables, pour placer un corps, oui, mais un corps *queer*, un corps sans visage ni nom propre, un corps quelconque⁶⁹, *somebody*, mais digne d'être pleuré ?

En prison, où l'identité devient chiffrée et le comptage marque les corps, ou le statut légal et politique de la personne est suspendu, le nom d'auteure – « Olga » – devient un bastion d'humanité. L'« Olga » qui es morte, dans le poème, est celle qui, privée d'opportunités, a été effacée par l'État. Mais celle qui ressuscite avec son corps d'écailles (coriace), celle qui choisit d'être « ange ou démon » (*Id.*), résiste à l'effacement et au déchet – « et après ils m'ont jeté » –. Face à la dichotomie entre l'exaltation identitaire qui traîne des dangers d'individualisation et d'hyper visibilité, et la disparition comme effacement programmé des vies invivables, le prénom écrit s'érige comme une inscription linguistique murmurée qui « fixe des points de lumière sur les naissances sombrées dans l'anonymat » (Rancière, 2019 : 20). Le *je* poétique, devenue figure et signature, fait face au silence quotidien – « cada día, cada noche escucho el silencio » (« chaque jour, chaque nuit j'entends le silence ») – et s'érige en tant qu'espace linguistique de résistance. Le temps d'écrire, de se prononcer en tant que nom parlant, implique

⁶⁸ J'entends par là la catégorie grammaticale et politique, la « agency », c'est-à-dire, la possibilité d'agir. À différence de la catégorie d'auteur, qui implique un origine et une source de légitimation, la « agency » permet de penser la capacité d'agir à travers l'énonciation.

⁶⁹ Dans le même passage, Beckett écrit : « ...un corps est nécessaire, comme avant, je ne dis pas non, je ne dirai plus non, je me dirai un corps, un corps qui bouge... ».

un anachronisme : « Olga » ressuscite, défie les lois du temps linéaire et interfère avec le discours de la loi qui voit en elle un dossier judiciaire et la durée d'une peine.

Dotée de ce pré-nom qui s'annonce au même temps qu'il se cache dans l'épaisseur du texte, de « ce qui te définit au-delà de ton nom » (Cabrerera, 2016b : 23), la poète devient cette *quelqu'une* ôtée du texte foucauldien : elle devient *quelqu'un.e* au même temps qu'elle affirme, dans sa propre mort datée, « qu'importe qui parle ». Dans le vide laissé par la mort de l'auteur en tant qu'origine du discours, Foucault place la *fonction auteur*, et il se demande : « comment, selon quelles conditions et sous quelles formes quelque chose comme un sujet peut-il apparaître dans l'ordre des discours ? Quelle place peut-il occuper dans chaque type de discours, quelles fonctions exercer, et en obéissant à quelles règles ? » (p. 58). Fonction variable, cette *quelque chose comme un sujet* remplace le sujet comme fondement du discours pour devenir une « fonction variable » (*Ibid.*). Certes, mais : qu'est-ce qui se passe avec ces vies qui deviennent *quelque chose comme un sujet* qu'à travers le discours ? Ces *quelques-unes* qui écrivent parce que la possibilité de dire *je* leur est ôtée dans toutes les autres circonstances ? Devenir *quelqu'une* : un effet-fonction du langage qui écrit contre les formes légitimés de se nommer et, au même temps, se donner un nom. Mais aussi un être-n 'importe-qui, sans nom, sans filiation, sans origine.

Quelqu'un a dit quelque chose, et par ce moyen il est devenu quelqu'un. Si la mort de l'auteur met en question les privilèges du sujet originaire et barre pour toujours la suprématie cartésienne, il est peut-être temps d'entendre l'auto désignation poétique de ces sujets qui ont été privées de leur condition de *vie*, ces vies précaires (Butler), jetables (Espósito) ou parias (Arendt), enterrées dans la « unidad » ou *l'unité*, ces vies hors du deuil qui trouvent dans le cadre – *frame* – une manière de dépasser le cadre. La puissance révolutionnaire se tisse, bien sûr, en ce que cette langue-cadre a à dire. Mais ce nom recouvert d'écailles, qui ressuscite de l'effacement systématique de l'ordre capitaliste et patriarcal, écrit une histoire dans l'anonymat du mur-mure, hurle dans le silence et dessine une hétérotopie où ces sujets jetables peuvent devenir, en dernière instance, autre chose que rien.

2. Les ateliers littéraires en prison : pièges à contretemps, ruse et agencement collectif d'énonciation. Yo No Fui



Atelier de poésie Yo No Fui pendant le tournage du film *Lunas cautivas*.

Cette voix qui crie, ce nom d'auteure qui meurt et ressuscite, cette *quelqu'une qui dit* n'est pas, cependant, une individualité. La production de textes en prison en Argentine répond à des instances très variées : ils s'écrivent à l'intérieur de la cellule, dans n'importe quel bout de papier ; ils se tissent dans des ateliers littéraires proposés par les organisations sociales, les Universités⁷⁰ et d'autres programmes éducatifs, ou ils prennent forme dans des projets autogérés nés dans l'enfermement. Même si quelques textes surgissent des instances individuelles, les « conditions collectives de production » (Parchuc, 2014 : 68) traversent la plupart d'entre eux : l'instance de l'atelier, bien sûr, suppose une collectivisation de l'expérience de l'écriture, la lecture et la correction, mais aussi les textes qui s'écrivent à l'intérieur de la cellule circulent, en général, d'une personne à une autre⁷¹. En ce sens, je me concentrerai ici sur l'instance collective de l'atelier en tant que *piège à contretemps*, pour suivre Derrida, qui instaure une pause et une temporalité anachronique capable de tisser des liens entre les corps et les papiers mais aussi en tant que *ruse* (Ludmer, 1985) qui défie les impératifs

⁷⁰ L'Université de Buenos Aires a un Programme intitulée UBA XXII. Dans la Faculté de Philosophie et Lettres, le Programme d'Extension en Prisons est dirigé par Juan Pablo Parchuc et il propose, au-delà des Licences en Lettres et en Philosophie, une pluralité d'ateliers littéraires en prisons d'adultes et dans des centres éducatifs fermés pour mineurs. Entre 2016 et 2018, j'ai participé comme animatrice des ateliers de mineur.e.s.

⁷¹ Lorsque j'animais les ateliers de littérature dans les centres éducatifs de mineur.e.s, il y avait des étudiant.e.s analphabètes qui dictaient leurs poèmes à des camarades, parfois ils et elles échangeaient leurs avis avant d'amener les poèmes à l'atelier où ils et elles dédiaient des poèmes à quelqu'un.e à l'intérieur ou à l'extérieur de la maison d'arrêt. À partir de ces expériences, j'en déduis que l'écriture en prison, malgré l'isolement de la cellule, implique une sortie de l'individualité et un tissage collectif de la parole interdite.

patriarcaux du silence et, finalement, en tant qu'*agencement collectif* où toutes les affaires perdent, pour paraphraser Deleuze, leur caractère individuel.

Même si, en Argentine, la loi prévoit l'éducation comme voie de la « ré-socialisation » (la loi 26.695 de « estímulo educativo », par exemple, réduit les peines des personnes qui ont fait des études étant privées de leur liberté ambulatoire⁷²), ce n'est pas la prison celle qui stimule la formation des détenu.e.s mais, comme le souligne Inés Ichaso, le croisement entre éducation et prison est un croisement conflictuel : « les impératifs éducatif et sécuritaire entrent dans un espace de confrontation, voire de franche opposition, au sein de l'institution carcérale » (Ichaso, 2016 : 12). Cependant, l'auteure souligne :

malgré les critiques de la prison comme moyen de réinsertion, la réalité pénitentiaire nous offre des pratiques éducatives effectives, des hommes et des femmes qui s'engagent régulièrement dans des activités de nature diverse. Que ce soit par l'éducation officielle ou par des ateliers, séminaires ou autres cadres de formation moins institutionnalisés, enseignants, détenus, agents pénitentiaires et animateurs s'embarquent dans une expérience où l'enseignement et l'apprentissage sont les protagonistes. Jour après jour ils se réunissent à l'intérieur des établissements fermés, ils échangent des matériaux et des avis, ils construisent des savoirs. Les rapports qui s'y tissent entre les acteurs et avec les savoirs sont de natures plurielles et divers, en dépit du dénominateur commun « éducation en prison » (*Ibid.*, p. 16).

Les étudiants et les formateur.e.s tissent des stratégies éducatives pour « éviter, résister, interrompre, résignifier l'expérience de l'enfermement » (Bustelo, p. 60). Ils et elles construisent, comme le soulignent Adur, De Mello et Woinilowicz, des espaces « paratopiques » qui deviennent des « lieux propices pour la création : à l'intérieur de la prison, mais sans être la prison [...], point de rencontre – de collision – entre des savoirs, des langages et des pratiques de différente origine » (2016 : 121 [ma traduction]). Les auteur.e.s cité.e.s, tous ceux et celles professeur.e.s des ateliers en prison, ainsi que chercheurs et chercheuses et collègues du groupe de recherche auquel je participe, rendent compte du caractère hybride de ces espaces. Cette hybridation, en même temps, se répercute dans la production littéraire des ateliers qui profitent « de cette location instable qui permet des croisements impensés » (Adur, De Mello et Woinilowicz, p. 121). Contraints par la logique et le temps carcéraux, cependant, ces espaces ouvrent des fissures et exposent les sujets à la « rencontre », tel que conçoit Jorge Panesi le lien entre les jeunes privés leur liberté et la littérature : celle qui se donne, toujours

⁷² Ainsi l'explique Cynthia Bustelo : « Concrètement, [la loi] établit que les délais exigés pour la progression des différentes phases et périodes de la progressivité de la peine puissent se réduire pour ceux et celles qui complètent totale ou partiellement ses études primaires, secondaires, tertiaires, universitaires, de master ou des parcours de formation professionnelle ou équivalents » (2016 : 18).

impensée et impropre, entre le texte et le lecteur ou lectrice et entre les membres des ateliers qui tissent des nouveaux liens « paratopiques ». Ces espaces, qui suggèrent des temporalités différées et qui déplacent les attentes deviennent, pour ces raisons-là, profondément politiques.

Dans les maisons d'arrêt de femmes, plus spécifiquement, la rencontre acquiert des caractères singuliers. Dans le récit « Ana » du livre *Traidoras* de Juliana Arens, l'interviewée souligne : « ici [en prison] j'ai appris beaucoup des choses : à faire de la bijouterie, des gâteaux, des *pastafrolas*⁷³, des *alfajorcitos*⁷⁴, du pudding au pain, des choses que je ne savais pas auparavant » (2015 : 22). À propos de ces apprentissages, Juliana, l'étudiante-intervieweuse, souligne :

l'offre éducative en prison parle de ce que l'État comprend par « resocialisation » des femmes détenues. Quand on observe les stratégies mises en place, on pourrait conclure que l' *Área de Disciplina y Tratamiento de la Unidad N.33*⁷⁵ cherche à « réinsérer » la femme dans la cuisine, à « réadapter » la femme à la beauté des mains, à « récupérer » la femme de la maison (p. 22 [ma traduction]).

En ce sens, face à cette offre qui cherche à rediriger les femmes à leurs fonctions socialement assignées, liées à la domesticité et à l'esthétique, à « être pour les autres » (Aguilar, Sosa et Reyes, 2018 : 5), les ateliers littéraires et artistiques s'érigent en tant que contresens, détour des attentes et terrains de résistance. Ces ateliers refusent le préfixe « re » et ouvrent, au contraire, le terrain littéraire de l'incertitude. Je reprends, à cet effet, le syntagme derridien « pièges à contretemps » (2003 : 133) pour penser, dans la perspective temporelle qui traverse ce mémoire, l'espace de l'atelier comme un piège capable de tromper le temps linéaire et le présent carcéral impératif. Dans les ateliers se tissent des souvenirs écrits, des avenir imaginaires, des pauses syntactiques mais aussi des pauses du vécu ; les intégrant ont le temps de parler, d'échanger, de se connaître à travers les textes. Elles créent des rapports de communauté inattendus qui trompent la durée contraignante censée intégrer la trame de la productivité « féminine » (*pasta frola*, *alfajorcitos*, pudding au pain). Dans l'espace destiné à la reproduction de la norme patriarcale, les ateliers littéraires sèment des pièges et, là où le temps avance sans traces de l'expérience, l'écriture collective essaye d'imprimer le rythme du désir.

⁷³ Tarte typique de la gastronomie argentine, faite avec une masse couverte de pâtes de fruits.

⁷⁴ Dessert sucré propre de l'Amérique Latine.

⁷⁵ « Unidad 33 » fait référence à la maison d'arrêt des femmes « Los Hornos », de la ville de La Plata, Buenos Aires, Argentine. Le livre de Juliana Arens recueille des témoignages des femmes détenues dans cette maison d'arrêt.

Le piège, en tant que stratégie des « subalternes » qui détourne le temps obligé, rejoint le concept de *ruse* (« treta ») développé par Josefina Ludmer, critique littéraire argentine, dans son article « Las tretas del débil » (« Les ruses du faible ») de 1985. Dans ce court et significatif essai, Ludmer lit les stratégies littéraires-énonciatives de Sor Juana Inés de la Cruz comme faisant partie des tactiques de résistance des subalternes qui refusent d'être *invoqués* par les discours « lettrés ». Ainsi, elle souligne que l'écriture de Juana – comme elle l'appelle, suivant la logique profanatrice – ne résiste pas à l'ordre impératif masculin chrétien en le déniait, mais en faisant usage du lieu assigné et en combinant, « comme toute tactique de résistance, soumission et acceptation du lieu assigné par l'autre, avec antagonisme et confrontation » (1985 : 4 [ma traduction]). Le lieu assigné, dans le cas de Juana, est celui de la femme liée à la passion, au concret, à l'intérieur et à la reproduction, et non pas au terrain masculin de la raison, l'abstrait, le dehors et la production (*Ibid.*, p. 1). Sa *ruse*, en effet, ne consiste pas en une inversion condescendante avec cette dichotomie, mais, au contraire, en une acceptation presque ironique du lieu (elle devient sœur) qui change le sens du lieu même (sa dédication à Dieu lui permet de se former et d'écrire des poèmes qui, loin d'être des poèmes d'amour, sont des grands essais philosophiques). À ce propos, souligne Josefina Ludmer : « c'est toujours possible de prendre un espace où devienne possible de pratiquer ce qui est interdit dans d'autres ; c'est toujours possible d'ajouter d'autres champs et d'autres territorialités. Et cette pratique du transfert et de transformation réorganise la structure donnée, sociale et culturelle » (p. 6).

Cette conception du détournement, de la *ruse* comme réorganisation d'un espace interdit, anticipe de manière considérable les postulats de Jacques Rancière à propos de ce qu'il définit comme « politique de la littérature » : la littérature politique, pour l'auteur, est celle qui « reconfigure la carte du sensible » (2007 : 12), et il ajoute : « elle rend visible ce qui était invisible, elle rend audibles comme êtres parlants ceux qui n'étaient entendus que comme animaux bruyants » (*Id.*). Animaux bruyants ou femmes silencées par le dogme, les sujets prennent la parole dans un espace interdit et reconfigurent le temps : « or la politique commence précisément quand cet impossible est remis en cause, quand ceux et celles qui n'ont pas le temps de faire autre chose que leur travail prennent ce temps qu'il n'ont pas pour prouver qu'ils sont bien des êtres parlants, participant à ce monde commun, et non des animaux furieux ou souffrants » (Rancière, *Ibid.* : p. 12). Détourner la territorialité à travers les ruses des faibles c'est, aussi, reconfigurer la carte du temps. C'est ce qui fait, par exemple, l'atelier poétique du collectif Yo No Fui depuis 2002 dans la prison d'Ezeiza.

Yo No Fui était, avant de devenir aussi une organisation sociale qui travaille avec les femmes détenues et une fois qu'elles acquièrent la liberté, un atelier de poésie. Depuis 2002,

sous la coordination de María Medrano et d'autres animateurs et animatrices qui se sont incorporé.e.s – comme Liliana Cabrera –, l'atelier encourage, au-delà des activités de lecture et écriture qui inondent les salles de la maison d'arrêt de papiers et de voix, des visites de poètes, des expositions et des publications comme la revue *Yo Soy* et l'anthologie *Yo No Fui*. L'espace de l'atelier, souligne María Medrano, est un « bout de liberté » (2006 : 9), un espace d'émancipation qui sauve « ces zones du moi » (2013) menacées par la violence institutionnelle, sexuelle ou les abus psychologiques. Sous une perspective de genre, en effet, l'atelier de poésie travaille avec les femmes privées de leur liberté, punies et écartées par une société qui ne veut point les entendre, et fait de l'espace de la prison, marqué par le silence impératif, un terrain politique d'énonciation. Je souhaite, à présent, me concentrer sur le nom de l'organisation et de l'atelier et sur l'inscription des voix dans l'anthologie, pour penser les conditions collectives et, suivant Deleuze, l'agencement collectif d'énonciation de ces voix. Censées se taire, comme Juana Inés de la Cruz, les femmes incarcérées réussissent à écrire des textes non pas favorables au juge, pour aménager les peines, ni reproductifs du système de dépersonnalisation, mais des textes qui ouvrent « d'autres territorialités » tout en effectuant une *déterritorialisation* du champ de la prison, de l'école et du devoir.

Dans un entretien de 2013 publié dans le journal *Página 12*, María Medrano expliquait l'origine du nom « Yo No Fui » (C'était pas moi) :

on cherchait un nom qui aurait une relation avec cet esprit de résistance de l'espace, mais aussi avec l'humour, parce que c'était un espace dont on profitait. Beaucoup d'heures de *brainstorming* se sont déroulées jusqu'à ce que Ana Rossel, une des étudiantes, a dit : « Yo no fui [c'était pas moi] ! Si, finalement, c'est ce que disent toutes celles qui arrivent ici » (2013 [ma traduction]).

À ce propos, la journaliste ajoute : « Yo No Fui c'est la non-identification de ces femmes détenues avec le délit qu'elles ont supposément commis tel que la négation de se penser soi-même au passé : une réponse au lieu commun qui pense que si tu es en prison, 'fuieste'. Yo no fui »⁷⁶. En ce sens, le nom de l'atelier joue avec le désaveu, puisqu'il opère une négation de l'inculpation ; avec l'anonymat, car il efface les traces d'un sujet marqué par le dossier judiciaire ; et avec le temps, au sens où il refuse, comme la Olga ressuscitée, la momification d'un passé avant la condamnation. Tous ces aspects contribuent aux hypothèses de ce mémoire par rapport à l'écriture du temps : les textes issus de cet atelier impliquent un effacement du

⁷⁶ En espagnol argentin, le verbe « fuieste » (deuxième personne de *ser*) a une autre signification au-delà du simple « tu as été ». Il s'utilise, dans le registre familier, pour dire à l'autre que son tour est déjà passé, qu'il fait partie d'une histoire terminée.

dossier judiciaire, un éloignement de l'identité chiffrée et individuelle, et une réécriture expérientielle du passé. Dans les poèmes, ces aspects se combinent pour donner lieu à un *Yo Soy* – comme s'intitule la revue issue du même atelier – : une subjectivation qui laisse sa trace mais qui se fond, par son caractère politique, dans l'énonciation collective qui fait du présent un substrat anachronique et atemporel, un terrain d'action politique qui redistribue le partage du sensible.

Josefina Ludmer observe que la parole publique est une zone qui « se fond avec l'appareil disciplinaire » et qui « est occupée par l'autorité et la violence » (1983 : 3). Dans cette lutte entre le *savoir* et le *dire* – qui chiffre, pour l'auteure, les ruses du faible – Juana se situe dans le savoir mais en disant qu'elle ne sait pas. Elle refuse, en effet, de disputer un terrain disciplinaire, autoritaire et violent, et elle choisit de reconfigurer ce partage. Cet appareil disciplinaire et autoritaire est aussi un appareil masculin et individuel : les hommes parlent, écrivent et signent avec une signature qui les transforme en auteurs, au premier sens du terme – *augeo, augere* : croître –. La constellation de noms d'auteurs tracée par Foucault – Aristote, Shakespeare, Homère, Balzac, etc. - est une constellation masculine et canonique, une masse de noms propres qui instaurent une propriété privée. Face à cette masse de référents ultimes, origines avec majuscule, dieux de la lettre auxquels nous attribuons des visages et des caractères singuliers et immuables, les poètes de *Yo No Fui*, cachées sous ce nom qui détruit toute trace d'individualité – le *je* est barré – mais non pas d'agence – *yo soy* – opposent des signatures sans nom, des poèmes collectifs, des manifestes à plusieurs : elles contestent l'autorité disciplinaire et masculine du nom propre, légitimé et sacralisant.

Dans l'anthologie poétique *Yo no fui*, la plupart des poètes signe avec leur prénom : Elisa, Vilma, Claudia, Mónica, Marcela, Sol, Dana, Liliana, Delia, Atrin. D'autres ajoutent l'initiale de leur nom (Verónica Q., Juana H., Denise G.), certaines joignent un surnom (Pupi, Betty) et d'autres inscrivent leur nom complet (Edda Bikker, Rosa Luz Torres, Ana Rossel). La poète María Ferreyra, dans la revue *Yo Soy*, signe comme « Yo María », pour renforcer l'affirmation de soi. L'hétérogénéité des signatures répond à plusieurs raisons (par exemple, que beaucoup d'entre elles étaient encore en prison quand le livre a été publié et, pour des raisons de dossier, elles optent pour barrer le nom de famille). L'absence de référent fait de ces noms d'auteurs des *non d'auteurs* : un mode de l'auto interpellation qui refuse, d'un point de vue collectif, l'individualisation et la biographie⁷⁷. Par le biais de l'auto interpellation affective

⁷⁷ À différence de la série foucauldienne de noms d'auteur – Homère, Aristote, Shakespeare, Balzac, etc. -, cette constellation de noms incomplets et souvent inconnus se place dans l'intersection entre l'auto interpellation et le refus de l'individualité.

(Pupi) et de l' intégration dans une trame collective (l'anthologie), les auteures revendiquent le « c'était pas moi », barrent le *je* associé à la condamnation pénale et morale, et effacent, pour la plupart, le nom du père. Coupée en deux, la signature fait du silence contraint un terrain linguistique et politique, un espace de résistance qui traverse les cellules et impose ses propres traces.

En effet, les ateliers littéraires en prison de femmes, dont *Yo No Fui*, que j'essaye d'étudier de plus près, constituent un dispositif de collectivisation des expériences qui se traduisent en lettre écrite : « je me sens écoutée par la feuille », exprimait Olga Guzmán dans un entretien de 2011. Les ateliers construisent, ainsi, un « entre-femmes » qui défie la « médiation patriarcale » telle que la conçoit la sociologue et activiste féministe mexicaine Raquel Gutiérrez Aguilar, ainsi que María Noel Sosa et Itandehui Reyes dans leur article collectif : « le patriarcat [...] est la manière quotidienne et réitérée de produire et encourager des séparations entre les femmes, en installant, à chaque fois, un certain type de médiation masculine entre une femme et une autre, et donc entre chaque femme et le monde » (2018 : 3).

Cette médiation, qui « peut être exercée par des êtres humains avec un corps d'homme comme par celles qui habitent un corps de femme » (*Ibid.*), s'exerce de manière incontournable en prison : la violence institutionnelle, incarnée par des juges ou des surveillant.e.s, les fouilles et les consignes d'ordre qui exproprient les corps des femmes, entre beaucoup d'autres violences, produisent une séparation constante des femmes entre elles et avec leurs propres corps. La médiation patriarcale incarnée par les barreaux en tant que matérialité peut se lire dans le sous-titre de *Yo No Fui*. La phrase « lo único irreal es la reja » (« la seule chose irréal ce sont les barreaux ») qui accompagne le syntagme « Yo No Fui » reprend un poème que Paco Urondo⁷⁸ a écrit étant privé de sa liberté dans la prison de Devoto⁷⁹. Si, comme exprime Urondo, d'un côté et de l'autre des barreaux *il y a la réalité*, c'est la médiation, cet artifice violent, celle qui demeure irréal. Dans un poème déjà cité de *Bancame y punto*, Liliana Cabrera rend compte aussi des barreaux en tant que médiation qui sépare le corps du moi et le moi des autres :

⁷⁸ Francisco « Paco » Urondo était un poète et militant argentin. Il a été tué en mains de l'État en 1976, année du dernier coup d'État de l'Argentine.

⁷⁹ Dans le poème source, on lit : « del otro lado de la reja está la realidad, de / este lado de la reja también está / la realidad; la única irreal / es la reja » (« de l'autre côté des barreaux il y a la réalité, de / ce côté des barreaux aussi il y a / la réalité ; la seule chose irréal / ce sont les barreaux »).

La reja se estrella
 contra si misma
 y yo me estrello contra la reja.
 El pasado, los años
 las horas, el presente
 el futuro, los minutos
 cada segundo
 queda aplastado
 tras el estruendo.
 La reja se cierra
 deja surcos invisibles
 en el mosaico
 marcas que permanecen
 como herida abierta
 en las muñecas,
 cortes verticales en las venas
 de esos, que no se pueden suturar.
 Ustedes allá, nosotros acá
 en el medio un torrente de vida
 que se escapa,
 es imposible unir
 lo que separa.

Les barreaux se s'écrasent
 sur eux-mêmes
 et je m'écrase sur les barreaux.
 Le passé, les années
 les heures, le présent
 le futur, les minutes
 chaque seconde
 est enfoncé
 après le vacarme.
 Les barreaux se ferment
 ils laissent des sillons invisibles
 dans le mosaïque
 des traces qui demeurent
 comme une blessure ouverte
 dans les poignets,
 coupures verticales dans les veines
 qui ne peuvent pas se suturer.
 Vous là-bas, nous ici
 Au milieu un torrent de vie
 qui s'échappe,
 c'est impossible d'unir
 ce qui sépare.

Ces barreaux qui séparent, écrasent le temps et blessent les corps, cependant, s'érigent en tant que médiation artificielle, quoique violente et douloureuse, qui peut être localisée et effacée, au sein de l'entre femmes favorisé par les ateliers, par le biais du langage :

L'entre femmes, dans la mesure où il casse un pilier de l'amalgame expropriation-exploitation-domination et érode la médiation patriarcale historiquement construite (...), permet une *médiation fluide à travers le langage*, toujours incomplète et « en développement ». Dans la pratique de la relation entre femmes, on échange tout d'abord des mots pour nommer et organiser notre propre expérience niée. Ce langage et ces conversations constituent en effet une médiation fluide – créative quoique incomplète – entre nous-mêmes, qui habilite notre propre force, au temps qu'elle débloque, elle confronte, elle érode et elle évite ce qui la bloque (Gutiérrez Aguilar, Sosa et Reyes, 2018 : 8-9).

Au-delà de la rencontre empirique que les ateliers supposent, l'entre-femmes se tisse dans les rapports textuels. Tout d'abord, les textes sont souvent dédiés à des femmes qui ont marqué l'expérience d'écriture. C'est le cas, dans l'anthologie *Yo no fui*, de Susana Ciri, qui dédie un poème « à [sa] mère qui a arrosé [ses] rêves » (2006 : 99) et un autre « à Edith Oliva, la Pichi, [son] amie et camarade du Centre Médical de la Unidad 3, qui faisait Quinquela⁸⁰ avec des petits chiffons » (p. 100), ou de Olga Guzmán, qui écrit un poème pour ses camarades de l'atelier de micro-entreprenariats, pour « faire grimper leur estime-de-soi » (2012 : 50). En plus des paratextes, les poèmes, comme je l'ai remarqué avec la figure de « Gloria » chez Liliana Cabrera, créent des interlocutrices, telle que le texte de Denise G. intitulé « Querida mamá »

⁸⁰ En référence au peintre argentin Benito Quinquela Martín, dont les tableaux représentaient souvent des bateaux. Le poème de Susana Ciri recrée cet imaginaire à partir des bateaux en chiffon que faisait son amie.

(« Chère maman »). Les personnages ou figures féminines, en outre, abondent dans les textes et créent, dans l'anthologie *Yo no fui*, une constellation hétérodoxe : Frida (Kahlo), la cousine Lucencia, Shakira, Ausencia (Absence), ma maman, Ramona, Mía. Finalement, le « nosotras » (*nous* décliné au féminin), qui se répète dans les textes qui parlent de l'expérience de la prison mais aussi de l'avant de la peine, crée un sujet collectif féminin qui traverse les barreaux et barre l'empire de l'individu. En ce sens, les dédicaces affectives, les noms de femmes connues et évoquées pour les rendre proches, les interlocutrices qui apparaissent pour simuler une conversation et le sujet collectif d'énonciation tissent un réseau textuel qui échappe au *je* et qui suppose, en fin de comptes, une nomination protagoniste qui *réorganise*, comme le soulignent Gutiérrez Aguilar, Sosa et Reyes, *notre propre expérience niée*.

Finalement, ce langage collectif qui « érode » la médiation patriarcale se construit, en tant que langage littéraire, par le moyen de l'agencement collectif. Dans le chapitre « qu'est-ce qu'une littérature mineure ? » de *Kafka pour une littérature mineure*, Deleuze et Guattari suggèrent trois aspects pour définir le dispositif minoritaire : la déterritorialisation de la langue, au sens où une minorité écrit dans une langue majeure ; le branchement sur le politique, dans la mesure où le dispositif minoritaire n'admet pas des affaires individuels ; et la dimension collective, car il s'agit d'une littérature éloignée de celle des « maîtres » et, en conséquence, de l'instance individuelle (1975 : 29-31). Le branchement sur le politique et la dimension collective – je reprendrai la déterritorialisation de la langue dans le chapitre suivant – impliquent que l'écrivain.e, souvent écarté.e de la société, inscrit une communauté inexistante dans la sphère sociale et qu'il ou elle le fait, bien entendu, par le biais du collectif : « tout prend un caractère collectif » parce qu'il n'y a plus de maîtres individuels mais des « agencements collectifs d'énonciation » (*Ibid.*, p. 33). La communauté, et non pas l'individu et le sujet, parle à travers cette énonciation : « ce que l'écrivain tout seul dit constitue déjà une action commune, et ce qu'il dit ou fait est nécessairement politique, même si les autres ne sont pas d'accord. Le champ politique a contaminé tout énoncé » (*Ibid.*, p. 31).

Les agencements, ajoutent-ils dans le chapitre consacré à ce sujet, sont aussi des « agencements mécaniques du désir », au sens où ils ont, au moins, une double filiation. D'un côté, les énoncés font partie de la machine en tant que maillons – les personnages kafkaïens, par exemple, sont des chaînons de la machine juridique–. Mais, de l'autre côté, ils peuvent aussi réussir à démarrer, arrêter ou transformer la machine : « mais requête, révolte ou soumission, l'énoncé démonte toujours un agencement dont la machine est une partie ; il est lui-même une partie de la machine, qui va faire machine à son tour, pour rendre possible le fonctionnement de l'ensemble, ou pour le modifier, ou pour le faire sauter » (p. 147). Dans cette double filiation,

en effet, s'inscrivent les poèmes que j'étudie. En tant qu'agencements – mot que j'ai utilisé, tout au long du mémoire, pour penser le passage sémantique du *patient* qui subit les injonctions à l'*agent* qui prononce une voix sensible –, ils intègrent la machine carcérale qui les traverse et les configure en tant que *territorialité* ; mais, de l'autre, ils font sauter la machine à travers le rythme du désir, ils supposent une *ligne de fuite* ou une *déterritorialisation* (il suffit de regarder à nouveau le dessin « Le corps parle » [chap. 1, partie 1], où des énoncés collectifs redessinent la *carte de la cruauté*). Dans les voix des poètes de Yo No Fui ou de Olga Guzmán, la voix d'une communauté silencée, des « scories de la société » (Guzmán, 2011 : 24), se fait entendre.

3. Reconfigurer la carte du temps. La politisation du langage en prison

Au début du célèbre ouvrage *Le monolinguisme de l'autre*, Jacques Derrida souligne : « je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne » (2016 : 13). Toujours étrangère au sujet qui parle, la langue, dans une culture dominée par la colonisation, s'érige en tant que « déferlement » (p. 57) ou « passage de la limite » (p. 59) : celle ou celui qui écrit doit pousser la langue d'autrui – la seule qu'elle a – jusqu'à la limite de sa pureté pour casser son imposition violente. Ainsi, au lieu de créer une langue « propre » aux usages minoritaires, Derrida propose, dans la ligne de la déterritorialisation deleuzienne, de s'appropriier de la langue « majeure » pour la détourner : « l'écriture, oui, on désignerait ainsi, entre autres choses, un certain mode d'appropriation aimante et désespérée de la langue, et à travers elle d'une parole interdictrice autant qu'interdite » (2016 : 59). Ainsi l'explique Jorge Panesi, à propos des textes de jeunes privés de leur liberté : « ça m'a fait penser à ce que Derrida, le pied noir, énonçait de manière paradoxale : pour vaincre le maître, pour le battre, pour s'affirmer, le subordonné, le colonisé, doit passer par le col du langage du maître, il doit devenir seigneur du langage qui l'opprime » (2006 : 32).

Dans la même ligne, María Medrano, dans son prologue à l'anthologie *Yo No Fui*, souligne, à propos du langage choisi par les poètes :

Elles ne veulent pas faire une poésie *tumbera*, et elles choisissent de ne pas la faire. Pour elles, ce langage fait partie du procès de dépersonnalisation qu'elles souffrent : parce que quand on entre à une maison d'arrêt on cesse d'être une personne pour devenir un « paquet » (comme les désignent les surveillants), on reçoit un ré baptême, un surnom *tumbero*, et le langage quotidien commence à muter en langage carcéral... Comme on le sait, il y a un système (le pénitencier) mais il y aussi un autre (le *tumbero*) et les femmes qui participent de l'atelier résistent à être stigmatisées par l'un ou par l'autre ; c'est pour cela que l'atelier est une île, un espace de résistance, un espace qu'elles définissent comme un « bout de liberté » (Medrano : 2006, 9 [ma traduction]).

Le langage *tumbero*, du mot *tumba* (tombe) qui désigne la prison, est l’argot parlé dans les prisons argentines. Comme le soulignait Silvia, une des participantes de l’atelier, dans un entretien de 2005, en prison « on prend le risque de se refiler le langage *tumbero* et de devenir une chose. Dans l’atelier, on récupère les mots qui deviennent une arme ». En effet, en résistant à la reproduction dépersonnalisée du système pénitentiaire et du système *tumbero*, les poètes de Yo No Fui refusent de transcrire la langue carcérale en langage poétique. Au contraire, elles choisissent, comme le remarque Medrano dans le même texte, « d’être en contact avec un langage plus riche » ou, pour l’exprimer en termes deleuziens, de faire une littérature mineure avec une langue majeure (*op. cit.*, p. 29). En effet, la déterritorialisation de la langue implique un refus de la reproduction *tumbera* qui enfoncerait les textes dans la marginalité vécue. Il ne s’agit pas, bien entendu, de renier du langage populaire en faveur d’un langage « soutenu » qui serait le seul biais pour écrire poésie, mais de prendre une langue qui prive l’accès à certains sujets, une langue « interdictrice autant qu’interdite » (Derrida, *op. cit.* : 59), et d’établir avec elle une opération profanatrice qui détourne le dossier vers la métaphore, la rumeur vers la résistance et l’humiliation vers la dénonciation de l’oppression.

Dans le poème d’Atrin qui ferme l’anthologie⁸¹, le langage *tumbero* n’est pas reproduit par le *je* poétique mais déconstruit et lu dans son sens premier :

¡¡¡LA TUMBA!!!	LA TOMBE !!!
ALGUIEN...	QUELQU’UN...
LA LLAMÓ ASÍ...	L’A APPELÉ COMME ÇA...
NO SE EQUIVOCÓ... ¡EH!	IL NE S’EST PAS TROMPÉ... EUH !
NOS CREEN MUERTOS...	ILS NOUS CROIENT MORTS... (2006 : 116).

Le mot *tumba*, ici, ne désigne pas une auto interpellation marginale, un « ré baptême » qui efface le nom de la personne, mais une vérité empirique (« il ne s’est pas trompé ») condescendante avec le regard du dehors qui efface les corps (« ils nous croient morts »). Dans la même ligne on lit, dans un poème de Ana Rossel : « el trueno / retumba/el eco devuelve / tumba/re / tumba/re » (« le coup de tonnerre / retentit / renvoie l’écho / tombe/grave / tombe/grave »). Ce fragment est quasi intraduisible : le *je* lyrique effectue un jeu de mots entre le verbe « retumba » (« retentit ») et son inversion « tumba re » (qui combine le mot « tombe » avec le monosyllabe « re » utilisé dans le langage familier pour dire « très », soit « grave »). Les deux poèmes récupèrent, de manière critique, le signifiant *tumba* : le premier revient au premier sens, cadavérique, pour repenser le langage *intramuros* comme produit de l’effacement

⁸¹ Poème transcrit en entier en annexe (p. 121-123).

du dehors et réponse dépersonnalisée ; le deuxième construit, à partir de la sonorité, l'espace de la langue *tumbera* comme un écho, une voix qui retentit, qui parle toute seule entre les murs de la prison, sans échange et sans réponse du dehors.

Le *je* poétique du poème d'Atrin, ainsi, récupère la langue « mineure » (*tumba*) et la légitime pour contester la langue « majeure », peuplée de mythes et de faux concepts, qui tisse le poème : « LA JUSTICIA ! ¿DÓNDE ESTÁ ? / LA JUSTICIA NO EXISTE / ES UN MITO, UN CONCEPTO » (« LA JUSTICE ! OÙ EST-ELLE ? / LA JUSTICE N'EXISTE PAS / C'EST UN MYTHE, UN CONCEPT » [p. 117]). Le mythe, le concept, la justice ou dieu qui, dans un autre poème, fait défaut (« ¡¡¡DIOS !!! / ¿DÓNDE ESTÁS QUE NO TE VEO ? » [« DIEU !!! OÙ ES-TU QUE JE NE TE VOIS PAS ? », p. 118]), font partie de cette langue majeure, littéraire et abstraite, cette langue étrangère qui cache, dans sa propre matérialité, le vécu des sujets qu'elle exclut.

Pour contester cette langue d'autrui qui écrase l'expérience des vies précaires – la justice « EXISTE SÓLO PARA UN SECTOR / PRIVILEGIADO DE LA SOCIEDAD » (« SEULEMENT EXISTE POUR UN SECTEUR / PRIVILEGIÉ DE LA SOCIÉTÉ », [p. 117]) – la poète pousse la langue majeure jusqu'à la limite. Tout d'abord, elle la fait éclater à travers une lettre en majuscule et en gras qu'elle maintient tout au long du poème, et une ponctuation surpeuplée de points d'exclamation qui donne à chaque phrase le poids d'un cri. Mais, aussi, la capacité référentielle de cette langue est mise en question au moyen de l'interpellation directe de ses signifiants : « ¿DESARRAIGO ? / ¿ASÍ SE LLAMA ESTO ? » (« DÉRACINEMENT ? C'EST COMME ÇA QUE ÇA S'APPELLE ? » [p. 116]). Si, pour Derrida, la langue, toujours étrangère, rend compte de la « *colonialité* essentielle » (*op. cit.*, p. 47) de la culture, le questionnement du mot « desarraigo » (déracinement), dans le contexte d'un poème sur les conditions carcérales, interroge non seulement la violence de « l'isolement » mais aussi l'incapacité de la langue *majeure*, aussi déracinée, de rendre compte de ce processus. Le *je* poétique, à l'aide d'une question rhétorique, ou peut-être dirigée au « maître et possesseur » de la langue qui ne connaît pas les limites imposés par le réel, interpelle sa convention même : « C'EST COMME ÇA QUE ÇA S'APPELLE ? ». L'euphémisme linguistique, produit par un « SECTEUR / PRIVILÉGIÉ DE LA SOCIÉTÉ » qui ne connaît pas l'horreur de la prison, fait de cette langue une terre étrangère qui, comme la prison, sépare le corps « DE MA TERRE... DE MON SANG... ». Cependant, dans le poème, ce terrain étranger devient, par la technique d'appropriation et de déferlement, par son usage limite, un terrain de questionnement. La poète n'accepte pas cette langue « pure » et masculine qui cache les conditions matérielles, mais elle l'interpelle jusqu'à la déconstruire : « ME QUIEREN... / REINSERTAR EN LA SOCIEDAD / ¿UD ! SEÑOR... SI, ¿UD ! ¿CREE QUE / ESTO ES POSIBLE ? » (« ILS VEULENT... / ME RÉINSÉRER DANS LA SOCIÉTÉ / V. ! MONSIEUR... SI, V. ! / VOUS PENSEZ QUE / CECI EST POSSIBLE ? » [p. 116]).

Si, pour Jorge Panesi, le subordonné « doit devenir *seigneur* du langage qui l’opprime », ici le *je* lyrique interpelle le « señor » (*monsieur* et *seigneur*), cette entité masculine symbolique qui s’empare du pouvoir sur la langue et sur le devenir d’autrui. Au moyen d’une formule de courtoisie ironique qui reproduit la *langue majeure*, la question, insistante, cherche à dévoiler les contradictions de la langue du maître.

Si la langue des poèmes implique une appropriation critique qui conteste le système de déracinement, elle le fait aussi, comme j’ai essayé de le montrer vers la fin de la première partie, par le biais d’une reconfiguration de la carte du temps. Dans un poème intitulé « Tiempo » (« Temps »), Olga Guzmán fait de la figure du temps un adversaire : « tengo una lucha diaria / con un duro adversario / a veces lo derribo yo / otras me arrasa él » (« j’ai une lutte quotidienne / contre un adversaire difficile / parfois je le renverse / d’autre fois c’est lui qui me ravage » [2012 : 34]). On peut trouver cette figure du temps-ennemi dans plusieurs poèmes : le temps, actant, peut écraser l’expérience du moi, ou bien incarner, dans certains cas, la position d’objet. Ce renversement, en effet, implique un partage linguistique qui, à travers le questionnement des structures fixes, réussit à contester le chronomaître.

Le poème d’Atrin commence par la constatation de la position d’objet : « YA NI PIENSO.../ PIENSAN POR MÍ... / ¡UN ROBOT !/ SÍ.../ ESO, CREO.../ QUE AHORA SOY” (“JE NE PENSE PLUS.../ ILS PENSENT POUR MOI... / UN ROBOT! / OUI.../ C’EST ÇA, JE CROIS... / QUE JE SUIS MAINTENANT » [p. 115]). Le présent, marqué par l’adverbe « ahora » (maintenant), soumet le sujet à la passivité robotique, à l’être *pensé* par la médiation patriarcale et institutionnelle. En ce sens, le temps se construit comme pure attente, tel que le souligne la fin du poème :

ESPERANDO...	ENTRAIN D’ATTENDRE...
SIEMPRE ESPERANDO...	TOUJOURS ENTRAIN D’ATTENDRE...
QUE TE ABRAN...	QU’ON T’OUVRE LA PORTE
QUE TE DEN PERMISO...	QU’ON TE DONNE LA PERMISSION...
ESPERANDO...	ENTRAIN D’ATTENDRE...
¡UNA CARTA!	UNE LETTRE !
¡UNA VISITA!	UNE VISITE !
SIEMPRE ESPERANDO...	TOUJOURS ENTRAIN D’ATTENDRE...
¡¡TENGO GANAS DE GRITAR!!	J’AI ENVIE DE CRIER !! (p. 118).

Tandis que la sémantique du poème traduit l’attente interminable, dans la forme textuelle on trouve un contrepoint du présent sans variations. La ponctuation permet de penser la double face du poème. D’une part, les points de suspension marquent la passivité du sujet face aux délais exogènes qui font du présent une masse aplatie. Les points d’exclamation, cependant, traduisent l’agencement du sujet qui parle et qui nie cette temporalité. La fin, qui exclame l’envie de crier, se lit comme un cri et le poème, tout en majuscules, s’érige en tant que « une

lettre ! » et « une visite ! » : en récupérant cette langue majeure pleine d'ironies, elle s'adresse, à l'aide d'un registre presque épistolaire, à ceux qui s'emparent d'elle (*monsieur-seigneur*) et, en tant que cri sans souffle, elle incarne une présence matérielle, corporelle, une « visite » au sens carcéral. La langue majeure qui hurle reconfigure le temps et dessine une nouvelle chronologie, une carte qui n'est plus linéaire, une lettre qui arrive, finalement, au destinataire.

Ruse déterritorialisée, l'écriture en prison se tisse dans l'intersection problématique entre les langages, dans le « croisement entre le dehors et le dedans » (Adur et al., 2016 : 115) et dans le déplacement incessant des attentes. Loin de reproduire les stéréotypes de la marginalité avec une langue « mineure » – comme le font, en général, les séries télévisées sur la prison – mais loin aussi de situer la langue poétique dans un idéal inatteignable, les textes que nous étudions produisent un déplacement constant. Les poètes, dans un mouvement pronominal qui défie l'autorité, « se donnent la parole » (Ludmer, *op. cit.* : 2) qui a été interdite aux prisonnières. Comme les graffitis présents dans les poèmes de Cabrera, l'écriture profane les murs sacrés de la prison qui deviennent des mur-mur(e)s en papier. L'écriture en prison, ainsi, dessine, sur les surfaces interdites, des supports d'énonciation collective et fait, de l'anonymat précaire, un dispositif d'agencement.

CHAPITRE 2. FABRIQUER LA LANGUE, CONTESTER LA LOI

1. *Du dossier à la métaphore, le divorce de la langue*

Un jour, dans un cours de Théorie Littéraire au Centre Universitaire Ezeiza, la professeure et critique littéraire Silvia Delfino propose aux étudiantes d'écrire une lettre à une autre personne détenue. Une des étudiantes du cours doit écrire à Milagro Sala⁸². Elle invente un pseudonyme : « Grito hacia afuera » (« Cri vers l'extérieur » ou « Je cris vers l'extérieur »). À contrepoil de l'intimité que suppose le discours épistolaire, le sujet qui (é)crie s'annonce par un hurlement et, tandis que la lettre est censée voyager d'un intérieur à un autre, le « afuera » (dehors, extérieur) qui traverse le nom montre la force d'une langue capable de franchir les

⁸² Milagro Sala est une dirigeante sociale et prisonnière politique argentine. Elle préside l'organisation sociale Túpac Amaru de la province de Jujuy et elle a été députée de sa province. En 2016, sous le gouvernement de Mauricio Macri, actuel président de l'Argentine, elle a été arrêtée par la police à cause d'une occupation de coopératives contre le gouvernement de la province de Jujuy, Gerardo Morales. Aujourd'hui, elle continue, malgré les efforts des organisations sociales et des organismes tels que la ONU, Amnistie Internationale ou OEA, en détention.

murs de la prison. Dans la lettre, publiée dans la revue *Los monstruos tienen miedo*⁸³ de juillet 2018, elle lui raconte son histoire, elle lui transmet son admiration et elle l'encourage à « résister, résister et renforcer la résistance » (GHA, 2018 :12). Mais, aussi, elle lui écrit un poème intitulé « Divorcio » (« Divorce »), dans lequel elle réfléchit sur la langue en tant que séparation du silence :

El divorcio

La Lengua casada, y cansada de viajar.

Por montañas, desiertos, océanos, mares, lagos y
[ríos.

La Lengua dijo: ¡me divorciaré de mi pareja,
[llamada Silencio!

Hoy soy libre, y caminando por la ruta de la vida
me encontré con dos personas que me dieron mucho
miedo.

Ellas miraron mi terror, y con una voz amable, y una
sonrisa, me dijeron: “no tengas miedo, mi nombre es
Birome y mi pareja se llama Papel”.

Por primera vez, reí libremente y, aún con voz
[temerosa,

dije: “de hoy en adelante serán mis dos grandes
[amigos”.

Ahora, estoy en compañía de ellos, y soy feliz
[escribiendo.

Le divorce

La Langue mariée, et fatiguée de voyager.

Dans les montagnes, les déserts, les océans, les mers,
[les lacs et les rivières.

La Langue a dit : je divorcerai mon partenaire, appelé
[Silence !

Aujourd'hui je suis libre, et, quand je marchais sur la
route de la vie j'ai rencontré deux personnes qui m'ont
fait très peur.

Elles ont regardé ma terreur et, avec une voix gentille
et un sourire, elles m'ont dit : « n'aie pas peur, je
m'appelle Stylo, et mon partenaire s'appelle Papier ».

Pour la première fois, j'ai ri librement et, encore avec
[une voix craintive,

j'ai dit : « à partir d'aujourd'hui vous serez mes deux
[grands amis ».

Maintenant, je suis avec eux, et je suis heureuse
[quand j'écris.

Je choisis d'extraire, de ce poème presque parabolique, la figure du *divorce de la langue* pour penser l'écriture dans un double mouvement : en tant que rupture *légale* de l'oppression masculine et, en lien avec cette rupture, en tant que textualité qui perce le silence de la loi et qui commence une nouvelle page. Chez Cabrera, comme on a vu, la femme qui parle se configure comme « autre chose / que des lettres en gras / dans un dossier » (2016a : 5) : elle refuse d'accepter une définition qui la condamne – au sens légal du dossier et au sens social du *negrita* – parce qu'elle déborde, comme les lettres en gras, les attentes des autres sur la conduite des femmes. Dans cette perspective, le poème de *Grito hacia afuera* superpose, au

⁸³ Revue réalisée dans l'Atelier Collectif d'Édition du Centre Universitaire Ezeiza, faisant partie des activités du Programme d'Extension en Prisons de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Buenos Aires.

dispositif du casier judiciaire, la rupture, aussi légale, du mariage civil. Le divorce, ainsi, permet de se glisser d'un discours de la loi à un autre : on passe de l'accumulation des condamnations pénales à la rupture de l'oppression masculine et, au même temps, ce divorce signe la fin du bâillonnement produit par le même dossier qui inculpe les sujets sans contestation possible.

En effet, le divorce signifie, ici, l'émancipation. Dans le premier vers, on lit presque une homophonie entre le mot « casada » (mariée) et « cansada » (fatiguée) qui mène à penser non pas seulement le mariage hétérosexuel – *la langue et le silence* - en tant qu'ennui, mais aussi en tant que pure extériorité. Mariée, la Langue se promène dans une intempérie sans sujets : montagnes, déserts, océans, mers, lacs et rivières. Face à cette nature qui n'a pas de place pour l'inscription de la subjectivité, la Langue proclame le divorce pour se séparer du Silence – l'asepsie, dirait Cabrera – auquel sont soumis les sujets devant la loi. Tandis que le silence est un paysage sans traces de l'expérience, un *désert* où la Langue ne peut pas s'exprimer, le divorce exclamatif (« je divorcerai mon partenaire, appelé Silence ! ») implique un agencement. La Langue, auparavant en troisième personne, est désormais incarnée par la voix qui parle (« aujourd'hui *je* suis libre »). Ainsi, la libération de la femme passe, nécessairement, par un agencement linguistique qui tourne le dos au silence.

La Langue, en majuscule, devient ce sujet effacé du paysage silencieux : Langue, Stylo et Papier renvoient l'agence aux surfaces d'écriture avant occupés par des lettres en gras, imprimées et photocopiées. Juan Pablo Parchuc remarque, dans l'épilogue à un livre de WK⁸⁴ : « ce n'est pas que la poésie va guérir ni faire sortir personne de la prison. Mais au moins elle permet d'inscrire, sur son épaisseur en tant qu'institution totale, l'expérience de vie (et de mort) de ceux et celles qui l'habitent. De cette manière, elle réécrit les normes, les pratiques et les rituels qui lui donnent une forme ; ses lois, ses registres et ses documents » (2015 : 124). Dans le poème de *Grito hacia afuera*, la réécriture de la loi et du registre se fait par le biais de l'autonomie du discours littéraire. La vie du sujet qui parle se scelle à la personnification des dispositifs d'écriture et le discours littéraire devient le protagoniste de la scène d'émancipation. La majuscule qui configure des *noms d'auteure* – ou des *non d'auteur* - fait de la poésie une scène de subjectivation. Emancipé, le « grito » (*cri*) du pseudonyme peut devenir une langue poétique articulée. La rencontre avec l'écriture, auparavant effrayante (« j'ai rencontré deux personnes qui m'ont fait très peur »), se transforme en une rencontre affective (« mes deux grands amis »), joyeuse (« je suis heureuse quand j'écris ») et capable de libérer la femme de l'oppression silencieuse : « pour la première fois j'ai ri librement ».

⁸⁴ Écrivain et poète qui a été privé de sa liberté dans la prison de Devoto, où il a fait des études en Droit et en Lettres grâce au Programme UBA XXII, dans le Centre Universitaire Devoto (Buenos Aires, Argentine).

Dans le poème, on peut lire un certain dépouillement de la langue, une certaine simplicité au niveau du texte qui peut être comprise comme la transition après le divorce. « Bris[er] les barreaux du silence » (Foucault, 2011 : 1044), se divorcer du cadre qui inculpe à la fois qu'il étouffe, implique un dépouillement : de l'extériorité de la loi, des impératifs patriarcaux et de la peur qui attache les femmes au silence. Le passage par le cri, d'abord, et par la langue transparente, quasi mythique, après, suppose la fabrication ultérieure d'une autre langue avec majuscule, une langue qui s'écrit sur une feuille blanche – un *Papier* – sans dossier, sans condamnation, sans cadre d'inculpation. Le bâillonnement, en tant que dispositif politique et social qui invisibilise les voix marginales, trouve le contrepoint dans les cris qui tâchent l'asepsie de la loi et dévoilent l'hypocrisie des discours bienpensants. Le bruit divorce le silence, il ressuscite et il résiste. Mais, émancipée du cri, la poésie travaille sur la surface de la langue, tisse l'histoire et donne forme au cri inarticulé qui devient mémoire. À propos des éditions *Des femmes*, Antoinette Fouque disait, en 2004, que « après avoir libéré la parole, il fallait libérer l'écriture » (p. 10-11). Une fois que le cri réussit à casser la membrane de l'indifférence, les voix, en fin écoutées, peuvent devenir lettre rythmée, textes qu'on apprend par cœur pour ne plus oublier les battements, voix porteuses d'une mémoire qui laisse sa trace et divorce le présent. Revenons sur les pistes de cette mémoire poétique pour « garder de l'oubli cette chose qui du même coup s'expose à la mort et se protège – en un mot, l'adresse, le retrait du hérisson, comme sur l'autoroute animal roulé en boule » (Derrida, 1992 : 305).

2. *Une histoire poétique*

Le fragment de *L'hymne du MLF* choisi comme épigraphe de cette dernière partie permet de penser l'effacement du passé des femmes comme inscription de la violence patriarcale. Cet hymne adopte l'air du *Chant des déportés* qui, en 1933, dénonçait la violence du camp et de l'enfermement : « dans ce camp morne et sauvage / entouré de murs de fer / il nous semble vivre en cage / au milieu d'un grand désert ». Les femmes militantes du MLF érigent ainsi leur proclamation, leur invitation à se tenir « debout », sur les traces de la dénonciation de l'oppression des détenus. Cette hybridation entre les paroles et le rythme, en effet, met en évidence les croisements entre l'enfermement et l'oppression patriarcale. L'un et l'autre, en dernière instance, font disparaître les femmes du passé historique et les réduisent au pur présent de la *zoé* analysé au début de ce travail de recherche.

Dans un entretien avec J. J. Brochier, Michel Foucault remarque que les historiens, ainsi que les philosophes et les historiens de la littérature, sont « habitués à une histoire de sommets » (2011 : 1608). Cette phrase qui, pour Foucault, implique l'écriture d'une histoire « noble » qui écarte les sujets et les matériaux sombrés, marginaux, peut être comprise aussi d'un point de vue *phallogocentrique* (Derrida, 1972 : XVII) : les sommets, points plus élevés de l'érection montagnaise, évoquent les « grands personnages » (Rancière, 2019 : 26), dotés du phallus et du logos, qui impriment, à l'aide d'une violence légitimée, leur trace dans le discours de l'histoire. C'est ce culte des sommets, en effet, celui qui met sous silence le passé des sujets dont leur trace est constamment effacée de la carte du temps : les femmes et, surtout, les femmes pauvres, « délinquantes », contestataires du système de soumission patriarcale. Les écrivaines dont j'ai analysé les poèmes – Ana Rossel, Liliana Cabrera, Olga Guzmán, Silvina Prieto, entre autres – font face à cette histoire qui marche sur leur passé invisibilisé et construisent une autre histoire, non pas une histoire des *sommets*, qui remplacerait une verticalité par une autre, mais une *histoire poétique* : celle qui tisse une horizontalité non-hiérarchique, revient au passé du vécu, l'articule au désir et le scande avec les traces de l'expérience présente. Une histoire poétique c'est celle qui récupère de l'oubli la « mémoire souterraine » (Pollak, 2006 : 18) et la transforme en bruit rythmé pour tirer contre l'horloge, comme suggérait Benjamin, c'est-à-dire pour découper, et subvertir, l'ordre temporel du silence.

Michael Pollak, sociologue et historien autrichien, établit que « les mémoires souterraines, faisant partie des cultures minoritaires dominées, s'opposent à la “mémoire officielle” » et instaurent une « subversion dans le silence » (2006 : 18). Entre la mémoire officielle, nationale, qui exhibe un caractère « destructeur, uniformisant et oppresseur » (*Id.*), et les mémoires souterraines, il y a, pour l'auteur, un clivage. D'après Jacques Rancière, cependant, l'image artistique « prend grands et petits pareillement » (*op. cit.*, p. 18) et, donc, elle dessine une autre histoire où la mémoire souterraine pourrait se superposer, à travers une disposition de la lumière et de l'image, à l'histoire officielle. C'est le temps partagé, pour Rancière, celui qui rend possible ce partage de l'image. Si les historiens se sont occupés d'effacer ces traces, d'*écarter la foule* (Rancière, p. 16) de la configuration du passé, la poésie que nous étudions, en tant que réécriture de l'histoire phallogocentrique, remet, comme l'image chez Rancière, la lumière sur le passé effacé des femmes. Cependant, elle ne le fait pas *dans* le silence, mais *contre* et *malgré* lui : la mémoire poétique, montage non historique du temps et agencement impur (Didi Huberman, *op. cit.* : 36), opère sur le silence politiquement, en interpellant son caractère

souterrain. Dans un poème de Liliana Cabrera publié dans *Tu nombre escrito en tinta china*, on peut lire la mise en page métaphorique de ce problème⁸⁵ :

¿Por qué nacés desde la raíz?	Pourquoi tu nais depuis la racine ?
Emergiendo de la absoluta oscuridad	Tu émerges de l'obscurité absolue
desprovisto salís al mundo	tu sors au monde dénué
la intemperie	l'intempérie
te recibe	te reçoit
a golpe de viento y agua	à coups de vent et d'eau
y el sol te quema las hojas,	et le soleil brûle tes feuilles,
ya quisieras, árbol	tu voudrais, arbre
invertir este proceso	renverser ce procès
recubrirte de profundidad	te recouvrir de profondeur
para que tu corteza	pour que ton écorce
no sea traicionada.	ne soit pas trahie (Cabrera, 2016b : 35).

L'image de l'arbre permet de penser la critique de la verticalité et du progrès. Avant que le *je* poétique n'interpelle l'arbre, dans le huitième vers, en tant qu'interlocuteur, on pourrait penser qu'il s'agit de n'importe quel corps. Si le sommet désigne le point le plus élevé d'une structure, cette structure qui se distingue des autres, l'arbre, avec la verticalité qui le définit, rejoint la figure de l'érection. Le tronc symbolise, d'après l'historien Michel De Certeau, l'unification moderne d'un savoir qui croit pousser, de manière uniforme, dans la logique du progrès⁸⁶. C'est ce tronc masculin celui qui apparaît dans le poème qui suit au texte cité : « tronco viejo / marrón, rugoso / seco como el carbón / muerto, olvidado » (« tronc vieux / marron, rugueux / sec comme le charbon / mort, oublié » [Cabrera, 2016b : 36]). L'arbre, ainsi, implique l'érection d'un corps vieilli qui vise à s'élever au-dessus des autres. Le poème cherche à renverser ce procès et, dans ce mouvement, il trouble la logique temporelle et patriarcale.

La question du premier vers problématise le concept d'origine. Au commencement, semble-t-elle dire, il peut y avoir autre chose qu'une obscurité qui expose le sujet à la blessure. Si la poussée de l'arbre désigne un progrès au sens patriarcal et néolibéral, le désir du *je* lyrique de renverser cette logique suppose une résistance sensible et poétique. La traversée vers les racines répond au besoin de protéger l'écorce de la rigueur du dehors. Le *je* poétique, à

⁸⁵ Je ne cherche pas, dans cette partie, à faire une analyse immanente du poème mais à m'appuyer sur l'image de l'arbre renversé pour penser, plus largement, la figure de la mémoire dans le corpus travaillé.

⁸⁶ De Certeau rappelle, pour expliquer ceci, un mythe médiéval : « Un arbre renversé représente le corps. Ses racines son célestes, terrestre son feuillage. Au-dessus, cet arbre est un seul, mais en bas, il est pluriel. Une symbologie céleste maintient son unité. La rupture serait la coupure du tronc. La symbologie s'isole, représentation abstraite, ou se dissout, croyance suspecte. Réduit à sa portion terrestre, l'arbre se renverse sur le sol, chevelure dépliée, en éléments désunis et disséminés. »

contrepoil d'un éloge du tronc qui pousse, désire protéger sa texture et, donc, son inscription textuelle. Alors que la mémoire « officielle », ce savoir unitaire et phallogocentrique, repose dans le tronc qui pousse, « carte d'anciens chemins » (p. 36), la mémoire souterraine, sensible, se situe dans son écorce, cette surface blessée et trahie par la rudesse du dehors. En effet, la régression, ce mouvement vers le passé et vers la racine, vers la mémoire avant la naissance et avant la loi, cherche à récupérer le passé non pas pour retourner à un silence souterrain mais pour faire parler la « profondeur ». Les dangers qui menacent l'arbre qui s'érige « dénué » et sans limites peuvent être liés aux menaces qui pèsent sur le corps et le passé des femmes, ces écorces invisibilisées, bouleversés « à coup de vent et d'eau » et brûlées par un soleil qui cherche à les aveugler. Si l'arbre, *mémoire officielle*, est un corps qui s'érige « dénué » et sans limites, le poème, *mémoire souterraine*, privilégie la protection profonde, mais non pas cachée, de la sensibilité texturée et textuelle. Ainsi, le poème permet de penser un autre aspect de la mémoire souterraine : il ne s'agit pas d'un mouvement silencieux, écrasé par la verticalité de l'arbre, mais d'un retour textuel vers un passé sensible qui érode la verticalité qui expose, en dernière instance, les vies précaires à l'intempérie.

L'histoire poétique des femmes privées de leur liberté n'est pas un essai d'imiter la mémoire officielle qui a effacé ces vies du passé collectif. C'est, au contraire, un geste *mineur* qui cherche à renverser la logique du progrès, de l'érection, pour inscrire l'instant en tant que durée et faire du temps un corps sensible. Cette inversion, représentée par la figure de l'arbre renversé chez Cabrera, peut se lire autrement dans ce très court poème, comme un haïku, signé par Sol dans l'anthologie *YoNoFui* : « la enredadera / se acerca / a las rejas de aquí » (« la plante grimpante / s'approche / des barreaux d'ici » [p. 87]). Ce poème se trouve dans la même page que cet autre : « tiempo de espera / tiempo que / nunca llega » (« temps d'attente / temps qui / n'arrive jamais »). Le lien entre la plante grimpante et le temps demeure, en effet, indissociable. Comme le souligne Parchuc, ce poème spatialise le temps et lui redonne vie (2019 : 6). La plante grimpante, à différence de l'arbre, n'a pas de tronc, mais une tige versatile, et elle s'élève en s'appuyant et en s'enroulant sur un support vertical, le plus souvent, végétal. Ainsi, la figure de la plante grimpante défie la loi de l'arbre en tant que tronc unitaire. Si celui-ci s'élève sur ses propres racines en les enterrant, la plante grimpante ne s'érige pas toute seule mais elle a besoin d'un appui, d'un tissage pluriel.

Cette figure rappelle, bien entendu, le *rhizome* deleuzien en tant que structure botanique qui s'étend dans l'horizontalité et qui, opposée à l'*arborescence*, détruit la hiérarchie pyramidale. « Tige souterraine » et multiple, le rhizome connecte des points au-delà de tout binarisme (Deleuze et Guattari, 1976). La plante grimpante, cependant, ne reste pas dans le

dispositif souterrain, dans la mémoire souterraine en tant que « subversion dans le silence », mais elle s'accroche aux murs : « enamorada del muro » (*amoureuse du mur*), comme on désigne en espagnol le figuier rampant, la plante, dans le poème de Sol, abandonne la surface invisible et se rapproche des barreaux « d'ici ». Si le temps d'attente, le temps arborescent de la mémoire officielle, « n'arrive jamais », la plante grimpante, en tant que temporalité vitale qui crée des liens collectifs, se rapproche du corps, comme le montre l'adverbe déictique « aquí » (« ici »). L'évocation du corps de celle qui parle met en scène la lutte contre l'unicité rigide du temps : tandis que les barreaux, unité aussi rigide et verticale, séparent le sujet du dehors, la plante grimpante, en expansion, rentre dans les interstices de cette séparation.

Je lis, en effet, les poèmes de Liliana et de Sol en tant que devenirs qui permettent de travailler la figure de *l'histoire poétique* qui traverse le corpus travaillé : d'abord, il y a une régression au passé qui détruit la logique capitaliste et patriarcale du progrès en protégeant le corps textuel ; puis, une sortie grimpante du monde souterrain qui réussit à colorer les murs, occuper l'espace qui s'ouvre entre les barreaux, et rapprocher le corps présent. Le renversement de la structure arborescente détourne la mémoire officielle et protège la texture de l'écorce, cette trame textuelle qui comporte une histoire blessée par le dehors. La mémoire *grimpante*, ainsi, fait renaître le temps étouffé des femmes « sans passé ». Les textes-rhizome effacent la racine en tant que dispositif originellement silencieux et construisent une texture horizontale qui avance collectivement en laissant des traces sur les barreaux morts. Les poèmes se configurent, en dernière instance, comme ce feuillage vert qui se déploie jusqu'à couvrir la verticalité unitaire des barreaux discursifs.

3. Genre poétique et poésie de genre

Cette langue, qui divorce le dossier et grimpe aux murs en tant que verdure porteuse d'une mémoire, imprime, comme j'ai essayé de montrer tout au long de la recherche, une déviation par rapport aux assignations de genre. La dernière dictature militaire argentine, souligne la critique littéraire Guadalupe Maradei, a modifié les modes de lire : la théorie littéraire abandonne la critique traditionnaliste de la période dictatoriale et incorpore, avec la catégorie de *sujet*, la perspective de genre. Dans cette phase locale, souligne l'auteure, la critique de genre ne se focalise pas sur les sujets sociaux et politiquement « féminins » – comme une littérature des *écrivaines* qui reproduirait les assignations de genre « réelles » – mais, en revanche, elle s'engage à « comprendre la différence sexuelle comme un problème linguistique, sémiotique,

discursif » et « les systèmes de genre comme procès de construction de sens » (Maradei, 2016 : 7). L'auteure reprend les paroles que Josefina Ludmer, dans un texte que j'ai déjà commenté, écrit en 1984, année qui suit à la récupération de la démocratie :

On ne parlera pas de l'écriture féminine avec des étiquettes ni généralisations universalisantes. Par là on veut dire qu'on refuse des lectures tautologiques : on sait que dans la distribution historique des affectes, fonctions et facultés (transformée en mythologie, fixée dans la langue) c'était au tour de la femme la douleur et la passion contre la raison, le concret contre l'abstrait, le dedans contre le monde, la reproduction contre la production : lire ces attributs dans le langage et la littérature de femmes est simplement lire ce qui a d'abord été et continue à être inscrit dans un espace social. Une possibilité de casser le cercle qui confirme la différence de ce qui est socialement différencié est énoncer une inversion : lire dans le discours féminin la pensée abstraite, la science et la politique, tels qu'elles se filtrent dans les fentes de ce qui est connu (Ludmer, 1984 : 6 [ma traduction]).

Cette opération, que Ludmer repère, comme on a vu, dans la poésie de Juana Inés de la Cruz, traverse la critique féministe contemporaine qui lit non pas la confirmation tautologique d'une assignation sociale, mais le détournement ou les « torsions de genre », comme elle les appelle dans son texte « Des femmes qui tuent » de 1996 : contrairement au sujet féminin socialement construit, les femmes, dans la littérature, tuent et deviennent criminelles, elles établissent une « rupture du pouvoir domestique » (Ludmer, 2017: 386) qui passe par une écriture du délit capable de tordre les limites de cette construction.

Dans les poèmes que je travaille, où l'assignation de genre est renforcée, et renfermée, par le contexte immédiat de la prison, les stratégies d' « autofiguration » (Molloy, 2006) sont variées. En ce qui concerne les thèmes ou motifs, il y en a qui confirment les assignations sociales de genre et d'autres qui les détournent, comme c'est le cas du poème sur la Thunder 40 de Cabrera, ou de « Soy fuerte » de Guzmán. Cependant, comme j'ai essayé de montrer tout au long du mémoire, ce ne sont pas les « thèmes » ceux qui constituent le dispositif de résistance ou de désordre, mais le corps même du poème en tant que « catégorie textuelle » (Maradei, *op. cit.* : 9), tissage entre forme et figure, appareil rythmique qui, dans la coupure même des vers, effectue une « justice politique et sexuelle » (Ludmer, *op. cit.* : 388). Laura Arnés, aussi critique littéraire et professeure argentine, souligne dans son texte « Errancias sexuales, errancias textuales : figuraciones literarias del siglo XXI » :

Si les histoires se racontent, si le monde se construit, sur les systèmes libidinaux, sur les tensions désirantes et non pas sur les raisons ; et si, comme on le sait, les pulsions se trouvent au-dessus de n'importe quelle prose moderne qui ordonne le monde, alors, les dislocations, les errances, les déviations, c'est-à-dire les parcours temporels et géographiques ne peuvent éviter d'être, aussi, fortement somatiques (2016 : 9 [ma traduction]).

Ce lien entre dislocation spatio-temporelle et corps (ré)écrit traverse les textes que nous lisons. Les déviations de la linéarité reproductive et progressive configurent un corps politique et poétique déviant et les figures du corps, au même temps, disloquent les vers. Ainsi, je propose d'ajouter, à cette critique féministe qui travaille notamment avec la prose, la spécificité du genre poétique comme déviation ou torsion en deux sens : par rapport aux figurations romantiques « élevées » de la poésie classique et, au même temps, vis-à-vis d'une discontinuité linéaire qui ne reconduit jamais au sujet politiquement construit mais qui signe constamment sa dispersion. Vers la fin de son texte « Des femmes qui tuent », Ludmer souligne : « genres sexuels, genres littéraires et genres de l'image et du spectacle de la passion pourraient fonctionner historiquement de façons semblables, et pourraient coïncider dans ses torsions, à condition de mettre 'en délit' la représentation féminine » (p. 392). Je souhaite, pour finir, lire quelques poèmes courts de l'anthologie *Yo No Fui* qui articulent genre « sexuel » et genre poétique à fur et à mesure qu'ils *mettent en délit* la représentation féminine et qu'ils opèrent, au sein du réel, une déconstruction du délit « réel ».

Les premiers deux vers du poème intitulé « Ramona », signé par Romina Ferrari dans l'anthologie *Yo No Fui*, opèrent une rupture textuelle des attentes par rapport à la féminité. On lit : « una pollera corta para... / imaginar lo que sigue » (« une jupe courte pour... / imaginer ce qui suit » [Ferrari, 2006 : 80]). Dans une première lecture, je comprends que l'insinuation se dresse en tant que dispositif de la sensualité : la jupe courte est une invitation à l'imagination masculine pour deviner la génitalité cachée. En ce sens, le poème traduirait le regard sur le corps féminin qui se dessine en tant qu'objet du regard de l'autre. Cependant, une deuxième lecture – cet ordre est, évidemment, une abstraction artificielle – rend compte de la double coupure : entre le premier et le deuxième vers on n'a pas une continuité prosaïque mais une double pause marquée par les points de suspension et l'enjambement. Ainsi, si je fais l'effort de respirer, le deuxième vers n'est plus l'objet indirect du premier mais une instruction que le *je* poétique adresse au lecteur et à la lectrice. L'infinitif « imaginer » prend alors la valeur d'une injonction ou d'une consigne. L'imagination, dans cette lecture, n'est pas encouragée par la jupe courte en tant que signe mais par le texte qui met en évidence l'assignation normalisatrice que les lecteurs et lectrices peuvent faire de ce signe.

En effet, pendant qu'on imagine, on tombe dans le piège du texte. Ce qui suit, en effet, n'est pas la concrétion d'une scène sexuelle mais la scène du travail invisibilisée : « inclinada sobre la pileta / la fregona friega que te friega. / No se olvidan las sábanas de hilo / el fuego nocturno de los enamorados » (« inclinée sur le lavabo / la boniche lave que te lave. / Les draps de lin n'oublent pas / le feu nocturne des amoureux »). La « fregona » (« boniche ») est

possiblement une travailleuse qui nettoie « le feu nocturne des amoureux », euphémisme pour parler des flux génitaux. La jupe courte devient un dispositif qui résiste à la figure de l'employée domestique invisibilisée à l'aide d'un uniforme qui cacherait son corps. Le *je* poétique, ainsi, fait usage du langage une deuxième fois pour résister à la normalisation : dans le vers presque cacophonique « la fregona friega que te friega » (« la boniche lave que te lave »), qui fait écho au langage populaire, on peut lire la répétition d'une activité aliénante ou bien, si on fait attention aux deux sens du verbe « fregar », on peut aussi lire la révolte. « Fregar », en tant que verbe transitif qui a pour patient un objet inanimé, signifie « laver » ; mais, si l'objet est animé, plus précisément humain, il signifie « embêter ». Ainsi, l'apparition du pronom « te » dans le deuxième usage du verbe peut se lire dans cette acception insurgée. La mascarade de la féminité invite le lecteur et la lectrice à se confronter à ses propres préjugés et le *je* poétique, en dernière instance, dévie de son rôle de subalterne pour se rebeller contre les normes de séduction et de soumission assignées au genre féminin.

La poésie crypte les *torsions de genre* dans sa disposition textuelle et ouvre, de cette façon, un champ de tensions politiques. Les trois vers du poème « Fútbol » de Verónica Q. opèrent cette inversion dont parle Ludmer. Au lieu de nous enfoncer dans l'assignation masculine, individuelle et offensive du football, le *je* lyrique nous emmène vers un territoire qui peut devenir féminin, collectif et défensif : « LO QUE MÁS ME GUSTA EN LA VIDA / Y MÁS CUANDO LA VEÍA / A MÍ MAMÁ ATAJAR » (« CE QUE J'AIME LE PLUS AU MONDE / ET SURTOUT QUAND JE VOYAIS / MA MÈRE ARRÊTER LA BALLE » [Verónica Q., 2006 : 20]). Ce lien affectif entre mère et fille, traversé par la logique du foot, ne reproduit pas, cependant, une logique qui exclut : ce n'est pas l'attaque, en tant que dispositif de la violence patriarcale, celui qui constitue l'objet de désir du *je* poétique, mais la défense, l'arrêt de la balle, le verbe « atajar » qui peut aussi signifier « prendre un raccourci », « couper ». Le texte, tout court, prend aussi un raccourci, coupe l'éloge du foot en tant que rhétorique capitaliste et patriarcale, et dessine, en trois pas, une langue affective qui fait de la mère une rebelle et une *gardienne*.

« Muy concentrado / jugando al Nintendo / mi hijo come. // Tarde muy fría / posando en minishort / cae la nieve » (« Très concentré / pendant qu'il joue au Nintendo / mon fils mange. // Après-midi très froid / entrain de poser en minishort / la neige tombe » [Claudia, 2006 : 39]). Ce poème est composé par deux strophes bien différenciées. L'espace que s'ouvre entre les strophes effectue une fissure dans l'ordre du discours : d'abord, la figure de l'enfant, à l'intérieur de la maison, aliéné au jeu vidéo, qui mange ; ensuite, une scène sans sujet mais qu'on attribue, tout de suite, à la première personne : un extérieur froid, neigeux, et un corps presque nu. La disparition de la première personne (sauf dans *mon* fils) n'empêche pas

l'assignation de la différence. Cependant, une autre fois, les rôles sont subtilement tordus : l'enfant, pris par son jeu, ne cherche pas dans la femme une confirmation de la maternité. Il mange tout seul et il joue, non pas à l'extérieur, ce terrain « des garçons », mais à la maison. La deuxième partie paraît décrire une photo. L'image oppose le froid, et la neige, au minishort : dans un paysage gelé, cette personne – cette femme ? – qui pose a découvert son corps. Le souvenir, ainsi, situe le garçon dans l'intérieur et la « femme » à l'extérieur, non pas subissant le mauvais temps qui gèle les os et expose les corps à la blessure, mais en train de poser pour la photo de son propre gré. La pose, en tant que disposition choisie du corps, défie les impératifs qui lient la femme au-dedans et le poème se configure en tant que registre, presque photographique, de cette dissidence.

Si, pour Josefina Ludmer, les personnages femmes “qui tuent” échappent à la justice juridique, les auteures de ces poèmes, qui n'ont pas eu la même chance mais qui, au contraire, écrivent dans les interstices de cette justice, font du corps du poème un texte coupé : *raccourci* (atajado) par une *gardienne* qui occupe la place du buteur, ou *réduit* par la jupe courte ou le minishort qui dévient les assignations genrées. Ainsi, ces textes courts coupent le protocole interminable de la féminité hégémonique et placent des corps au-delà de la condamnation : des corps qui divorcent de la langue de la loi et qui s'auto-infligent une justice politique, sexuelle et textuelle pour « réinventer le vivable et l'habitable » et « vivre dans des états (affectifs) mais sans État » (Arnés, *op. cit.* : 3). Le délit, dans le réel de ces vies, n'est pas une révolte mais, le plus souvent, une source de punitions qui réaffirment, avec plus de violence qu'avant, le rôle d'une féminité qui a été « mise en péril ». En ce sens, c'est à travers l'écriture que les poètes se dépouillent de ces assignations et suggèrent une vision qui dépasse l'imaginaire qui les enferme. Ainsi, comme le remarquent les célèbres vers de la poète Alejandra Pizarnik, « un regard jeté de l'égout / peut être une vision du monde », un regard qui se faufile à travers les barreaux peut tordre, en dernière instance, la vision du monde.

CONCLUSION

L'écriture poétique des femmes privées de leur liberté blesse le temps : elle casse la membrane rigide de l'ordre carcéral et patriarcal et elle place, sur ses fissures, une temporalité poétique et politique qui se révolte contre la discipline et contre le bâillonnement. Quoique symbolique, cette blessure opère sur les corps et la peau marqués par la temporalité de la loi, s'ouvre et laisse couler le sang, les larmes, le chant et les paroles. Mais aussi, à travers les mêmes fissures, elle laisse entrer le rythme, les odeurs et les sons du passé qui reviennent pour instaurer une nouvelle temporalité : celle du texte poétique qui crée, par le biais du vers, un récit non conforme à l'ordre de l'histoire. Les vers, l'unité syntactique, les mots qui deviennent des syllabes autonomes et les corps, qui se fragmentent pour échapper à la de la reproduction, subissent une coupure. Ainsi, la blessure même de la langue, divorcée pour toujours du silence, découpe à son tour, comme songeait Benjamin à propos de la Révolution, la linéarité oppressive du temps. Soustraits à l'asepsie carcérale, au temps sans parfum et à l'oubli généralisé, les textes deviennent des cicatrices, des contours signifiants qui marquent les corps et les discours et qui laissent la trace, comme la plante grimpante, d'une mémoire écrite, collective et vitale.

Le but de cette recherche a été de lire, dans le corpus poétique, les traces du « temps à eux », comme Liliana Cabrera appelait le temps de la discipline et de la maîtrise patriarcale et, surtout, les résistances textuelles gravées dans la mémoire sensible qui traverse les voix poétiques. La question que je me suis posée, en lisant les textes, portait sur la récurrence d'un passé distant de l'expérience présente qui permettait non seulement de contester l'impératif temporel carcéral et les marques que celui-ci imprimait sur les corps, mais aussi de réécrire une histoire effacée de la carte du temps. Le travail sur les textes m'a permis de repérer le devenir auteure en tant que réponse à la configuration du présent absolu de la discipline, mais aussi, plus largement, en tant que construction littéraire, et politique, d'une subjectivité oubliée.

L'analyse du temps carcéral, ce chronomètre invisible qui incarne la discipline, permet de montrer le lien indissociable entre le temps, la coupure de la biographie des prisonnières et le corps du châtement qui reçoit les injonctions punitives. Comme corrélat du temps linéaire et chronométré, ainsi, on a repéré la *syntaxe obligée* qui punit, dans un même mouvement, la langue et les corps des femmes. Soumises au pur présent de la routine carcérale, au mode impératif qui n'admet pas la formulation d'une réponse, les femmes détenues sont dépossédées du futur antérieur et, en conséquence, du deuil capable de fabriquer des vies (*bios*) au-delà de la simple existence (*zoé*). Ainsi, on a vu l'exercice de la violence se déployer sur ces corps cachés par les murs de la prison et par les mascarades de la féminité. Cet analyse de l'effacement

de soi, du visage et des cris attachés à la temporalité carcérale souligne l'importance, dans ce contexte, de l'écriture poétique des femmes comme contestation, politique et formelle, de l'assujettissement.

Ainsi, les notions de *contretemps*, en tant que retard de la langue poétique par rapport à l'expérience chronométrée, et d'*enjambement*, coupure de la linéarité syntactique et donc temporelle, se révèlent comme des principes constructeurs capables de détourner les scansionnements impératives vers une expérience qui échapperait à la maîtrise et à la domination. L'écriture introduit ainsi le décalage et le retard et coupe le présent pour intercaler le souvenir. Le poème de Ana Rossel, par exemple, rend compte du protagonisme de la mémoire sensible face au temps carcéral mis entre parenthèses, et d'une coupure du signifiant, vers la fin, qui traduit l'impossibilité de réduire la langue poétique à la langue de la loi, toujours figée et accusatrice. Ce décalage, en dernière instance, montre la puissance du poème comme temporalité différée capable de s'émanciper, à travers la suspension de la parole et de l'ordre, de la syntaxe obligée, masculine, linéaire et oppressive.

L'étude approfondie de l'œuvre de Liliana Cabrera suggère l'existence d'une progression assimilable à la consolidation du genre poétique au sein de la prison de femmes. On constate, dans *Obligado Tic Tac*, la persistance de l'onomatopée de l'horloge mais aussi, à l'intérieur des textes, le refus de la syntaxe obligée et l'incorporation d'un temps aromatisé, sensible, capable de traduire la *différence* entre la hâte masculine sans parfum et l'arôme du temps. Commencer à écrire, pour Cabrera, implique une rupture graduelle avec la temporalité de l'horloge. À sa place, le *je* poétique évoque les odeurs, le rythme chantonné et la voix du récit (Gloria) pour ainsi ramener le passé vers le présent, non pas en tant que nostalgie mais en tant que prothèse performative qui parfume le temps et, de la sorte, résiste au présent aseptique. *Bancame y punto*, ensuite, peut se lire comme un passage entre l'abandon de l'horloge et la configuration d'une mémoire écrite. La temporalité du texte est marquée par l'attente et par le besoin de soutien : adressés à un.e autre, les poèmes cherchent à inscrire une rédemption comprise comme négation de la culpabilité. Emancipée, le *je* poétique nie une identité figée par le discours de la loi et la morale et tisse, au même temps, une toile qui la lie à son passé et aux autres.

Consolidation de la mémoire comme dispositif littéraire, *Tu nombre escrito en tinta china* entraîne une écriture à la fois ferme, éphémère et liquide du passé. Entre l'effacement de l'individualité et l'inscription subjective, on s'aperçoit que les textes permettent d'écrire les murs sans tomber dans l'exaltation de l'individualité. À partir de l'analyse de deux poèmes portant sur la photographie, la figure de la mémoire est apparue non pas comme reste figé d'une expérience terminée, mais comme énonciation présente et instantanée, capable de récupérer le

passé avant la condamnation et de le faire agir sur le présent immuable. La mémoire, ainsi, se dispose comme une cicatrice du corps présent. Au sein d'une actualité blessée par les mêmes aiguilles utilisées pour l'avortement clandestin, le passé se configure comme un dispositif préalable à l'abandon de l'État et, de telle sorte, comme un terrain poétique et politique. Les textes, ainsi, percent l'abandon et cherchent dans ce passé un récit capable de recoudre les points.

Le repérage des stratégies poétiques d'auto figuration, la mise en contexte des ateliers et des pratiques d'écriture en prison, ainsi que l'analyse de l'usage politique du langage ont permis de tracer un mode du *devenir poète* propre à ces écrivaines. Dans le cas de Olga, le « je » est renforcé comme stratégie pour sortie de la *vallée de l'oubli* et devenir *quelqu'une* : ce qui n'implique pas, comme on l'a souligné, un éloge de l'individualité mais une affirmation et un partage. Comme le montre l'étude de l'atelier Yo No Fui, il s'agit d'établir des conditions collectives d'énonciation pour détruire la médiation patriarcale et, au sein de l'entre femmes textuel, piéger les objectifs d'un système pénitentiaire « ré-socialisateur ».

À partir des métaphores botaniques issues des poèmes j'ai tenté de rendre compte de l'existence d'une histoire poétique qui renverse l'ordre patriarcal du progrès et de l'érection. A sa place, les textes travaillent sur les « profondeurs » et font sortir la mémoire souterraine de son obscurité contraignante. Le temps arborescent, officiel et hiérarchique, le temps des barreaux, est ainsi contesté ; on lui oppose une mémoire grimpante qui suture les plaies de l'écorce, colore les murs et leur redonne vie. Finalement, j'ai essayé de tracer une articulation entre le genre poétique et le genre « sexuel » en me situant dans la généalogie de la critique féministe argentine post dictature, pour penser de quelle manière, à travers la forme, les poèmes entraînaient une déconstruction des assignations de genre. À l'aide d'une analyse de trois poèmes, j'ai voulu esquisser quelques lignes de lecture qui trouvent dans l'enjambement, la polysémie et le détournement les pistes d'une poétique qui *embête* (« friega ») les lieux assignés au genre féminin.

Ce dernier point, suggéré vers la fin du mémoire, mérite une recherche plus exhaustive capable de démontrer la spécificité du discours poétique en tant que déchirement des normes genrées. Je soupçonne qu'une étude de la mémoire poétique comprise comme figure mais aussi comme rythme – tel que j'ai essayé de penser avec Derrida et sa définition du poétique comme ce qui s'apprend *par cœur* – permettrait de tracer une poétique politique capable de rassembler un corpus plus exhaustif de textes. Je souhaiterais, dans une recherche future, approfondir la question de la temporalité dans la poésie contemporaine argentine au sens plus large, pour interpellier davantage le caractère politique du vers en tant que mise en question du temps

capitaliste et patriarcal et évocation du rythme du désir. Je considère indispensable, aussi, l'intégration du corpus travaillé au long de cette recherche dans ce qu'on appelle la « littérature argentine » et qui ne cesse d'être un champ d'exclusions. Travailler ces textes à côté des poèmes légitimés et consacrés par l'académie, la critique et le marché du livre, impliquerait au même temps une mise en question du canon littéraire et une mise en valeur des poèmes qui, malgré l'importance de leur contexte d'énonciation, ne peuvent, en aucun cas, rester enfermés entre les murs de la prison parce que ces textes crient, comme un poème de Liliana, « cet ensemble de barreaux / ne me capsule pas » (2016b : 16).

ANNEXE : Poèmes cités

1. Sans titre, Liliana Cabrera. *Obligado Tic Tac* (p. 18)

De pronto gritaron recuento
y fuimos como las vacas
rumiando por el pasillo.
Vacas de lánguidos ojos
que caminan pausadamente
e ignoran lo que vendrá.
Nos cuentan a la mañana (07h40)
a la tarde (19h40)
y a la noche (22h00)
¿y los días de visita...?
En cuatro oportunidades.
Como si pudiéramos clonarnos
o salir de una galera
o naciéramos de un repollo
de esos que siempre
dan en la cena.

Soudain ils crièrent comptage
et nous fûmes comme les vaches
entraîn de ruminer dans les couloirs.
Vaches aux yeux languissants
qui marchent lentement
et ignorent ce qui se passera.
On nous compte le matin (07h40)
le soir (19h40)
la nuit (22h00)
et les jours de visite... ?
À quatre occasions.
Comme si nous pouvions nous clôner
ou sortir d'un chapeau
ou comme si nous naissions d'un chou
un de ceux qu'on nous donne
toujours au dîner.

2. Sans titre, Liliana Cabrera. *Tu nombre escrito en tinta china* (p. 7)

Cuando el movimiento pasa
y desaparecen las obligaciones
y ya pasó la "Medicación"
y se apagan las luces
y se corta el tránsito
y no hay un alma en el pasillo
y se llevan los teléfonos
apoyo mi cabeza en la almohada
cierro los ojos
y me hundo hasta el piso.
Me gustaría hundirme más allá
quisiera también desaparecer.

Quand le mouvement cesse
et que les obligations disparaissent
et que la «Médication» est enfin passée
et que les lumières s'éteignent
et que la circulation s'arrête
et qu'il n'y a personne dans le couloir
et qu'ils prennent les téléphones
j'appuie ma tête contre l'oreiller
je ferme les yeux
et je m'effondre jusqu'au sol.
J'aimerais m'effondrer en deçà
j'aimerais aussi disparaître.

3. Calligramme sans titre, Stella Maris. *Yo No Fui*. *Antología poética* (p. 50)

Siento un tic tac, es mi corazón. Se detiene, mi
vida duerme. Respiro. En este momento mi
presente es un reloj sin tiempo.

Je sens un tic tac, c'est mon cœur. Il s'arrête, ma
vie dort. Je respire. En ce moment mon présent
c'est une horloge sans temps.

4. P8, Ana Rossel. *Yo no fui. Antología poética* (p. 56-57)

TODO ESTÁ EN ORDEN
AHÍ/
AFUERA/
EL MUNDO
MUESTRA
CALMA/
MI CABEZA
NO/
ENTIENDE/
EL MAQUILLAJE
ANTE / EL HIJO MUERTO
UÑAS PINTADAS
MI CABEZA
NO/
ENTIENDE/
EL CIRCO/
MONTADO POR
AUSENCIA CARA
EVALUADA/
NEGOCIADA/
TODO ESTÁ EN ORDEN
MI CABEZA
NO/
ENTIENDE/
EL PORQUÉ
MUJERES BAILAN/
COMEN/
DUERMEN/
SOBRE SANGRE/
DE HIJOS/
DE HIJOS QUE/
RÍEN/
LEEN/
ESCRIBEN/
SOBRE CADÁVERES
DE MADRES/
EL MUNDO ESTÁ EN
ORDEN
MI CABEZA/
NO.

TOUT EST EN ORDRE
LÀ-BAS /
DEHORS /
LE MONDE
MONTRE
CALME /
MA TÊTE
NE /
COMPRENDS PAS /
LE MAQUILLAGE
DEVANT / LE FILS MORT
ONGLES PEINTS
MA TÊTE
NE /
COMPRENDS PAS /
LE CIRQUE /
MONTÉ PAR
ABSENCE CHÈRE
EVALUÉE /
NEGOCIÉE /
TOUT EST EN ORDRE
MA TÊTE
NE /
COMPRENDS PAS /
LE POURQUOI
FEMMES DANSENT /
MANGENT /
DORMENT /
SUR SANG /
DES ENFANTS /
DES ENFANTS QUI /
RIGOLENT /
LISENT /
ÉCRIVENT /
SUR DES CADAVRES
DES MÈRES /
LE MONDE EST EN
ORDRE
MA TÊTE /
PAS.

5. Sans titre, Juana H. *Yo No Fui. Antología poética* (p. 29).

Me estremezco con
frío tenebroso,
no es una película
es la cárcel.

Le froid ténébreux
me fait frémir
ce n'est pas un film
c'est la prison

6. Calligramme sans titre de Silvina Prieto. *Yo No Fui. Antología poética* (p. 85).

Un marco de madera enmarca nuestros rostros color sepia. El tiempo transformó el color como lo hizo con nuestras vidas.

Un cadre en bois encadre nos visages couleur sépia. Le temps a transformé la couleur comme il l'a fait avec nos vies.

7. Homo preso, Anna Magdalena Kliszcs. *Yo No Fui. Antología poética* (p. 91).

Vigentes colores claros
pero no azul
pantalones rosados y remeras verdes
contraste con los cuerpos blancos.
Enfermedades
todas por los nervios
pero nos ayudan y nos dejan solas
Tenemos beneficios todas, cada una
igual pastilla
para las que lloran y para las que no duermen
para las salvajes y para las tranquilas.
¿Las lágrimas? Prohibidas.
Nosotras somos fuertes, somos valientes
vestidas en colores de arco iris
pero no azul
casi vacaciones, casi paraíso
un poco tristes por azul perdido.
¿Con qué se marca el luto si tampoco
existe el negro? (2006 : 91).

Des couleurs pastel actuelles
mais sans le bleu
des pantalons roses et des t-shirts verts
en contraste avec les corps blancs.
Des maladies
toutes nerveuses
mais on nous aide et on nous laisse seules
Nous avons toutes des avantages, pour chacune
un même cachet
pour celles qui pleurent et pour celles qui ne
dorment pas
pour les farouches et pour les calmes.
Les larmes ? Interdites.
Nous sommes fortes, nous sommes courageuses
vêtues aux couleurs de l'arc-en-ciel
mais sans le bleu
presque des vacances, presque un paradis
un peu tristes à cause du bleu perdu.
Comment marquer le deuil quand le noir
n'existe pas non plus ? (2006 : 91).

8. Sans titre, Ana Rossel. *Yo No Fui. Antología poética* (p. 54)

El aullido de aquel perro lobo
allá a la distancia (domingo por la tarde)
El croar de las ranas
allá en el estanque (va a llover)
El sol juguetea con las grietas de la tierra
que implora agua.
He decidido mi partida
(a las 3 de la tarde)
es la hora prudente (la siesta)
del silencio...
Las nubes negras ríen
rompiendo la formación,
un pato levanta vuelo rasante
allá en el estanque
son las tres de la tar...

Le hurlement de ce chien loup
plus loin (dimanche après-midi)
Le coasser des grenouilles
là-bas dans l'étang (il va pleuvoir)
Le soleil joue avec les fissures de la terre
qui implore de l'eau.
J'ai décidé mon départ
(à 3h de l'après-midi)
c'est l'heure prudente (la sieste)
du silence...
Les nuages noirs rigolent
elles cassent leur formation,
un canard vole à basse altitude
là-bas dans l'étang
il est trois heures de l'après-mi...
(*YoNoFui*, p. 54).

9. Sans titre, Vilma. *Yo No Fui. Antología poética* (p. 26).

El tiempo traerá
las plantas en flor
a mis manos.

Le temps apportera
les plantes fleuries
entre mes mains.

10. Sans titre, Juana H. *Yo No Fui. Antología poética* (p. 29)

La quietud de las aguas
de este río, me hacen
pensar y verte en la distancia
correteando en el pasto mojado.

La quiétude des eaux
de ce fleuve, me font
penser et te voir à la distance
en train de courir dans l'herbe mouillée.

11. Sans titre, Liliana Cabrera. *Obligado Tic Tac* (p. 20-21)

Voy de camino a Pasteur
mientras corre el año '94
en este 18/07
en esta soleada mañana
en que miro el reloj
y voy llegando tarde
ya estoy a unos metros
y pienso en vos
en el desayuno que no tomamos
no sé por qué en este instante
siento que un minuto
puede hacer la diferencia.

Je marche vers la rue Pasteur
c'est l'année '94
le 18/07
dans ce matin ensoleillé
je regarde la montre
et j'arrive en retard
je suis déjà à quelques mètres
et je pense à toi
au petit déjeuner qu'on n'a pas pris
je ne sais pas pourquoi dans ce moment-là
je sens qu'une minute
peut faire la différence.

12. Sans titre, Liliana Cabrera. *Obligado Tic Tac* (p. 6)

Cierro los ojos
y todavía
siento el viento en la cara
de esa mañana
cuando íbamos por la autopista
a más de 180 KM/H
Éramos una flecha roja
lanzada de Buenos Aires a La Plata
(los mortales siempre envidiaron
tu muñeca profesional)
Todavía siento el olor a nuevo
de los tapizados y el sol de frente
que no me dejaba ver.
Pero sobre todo
aquel perfume a pino
de un lavadero cualquier

Je ferme les yeux
et je sens encore
le vent sur mon visage
de ce matin-là
quand nous roulions sur l'autoroute
à plus de 180KM/H
Nous étions une flèche rouge
lancée de Buenos Aires à La Plata
(les mortels ont toujours envié
ton poignet professionnel)
Je sens encore l'odeur de neuf
Du revêtement et le soleil en face
qui m'empêchait de voir.
Mais surtout
ce parfum de pin
d'un lavoir quelconque

de Rivadavia y Boyacá
que aún hoy a pesar de los años
me produce un
una inquietante
alegría.

rue Rivadavia et Boyacá
et qui encore aujourd'hui malgré les années
me procure un
une inquiétante
joie.

13. Sans titre, Liliana Cabrera. *Obligado Tic Tac* (p. 15)

Miro la ropa tendida
en el patio de ayer
con los ojos de ahora.
Adivino tus pasos
en las baldosas rojas.
Te escucho tararear
y el pasto seco
vuelve a crecer
de las ramas brotan hojas
renacen los pétalos
de los capullos muertos.
Las paredes olvidan
sus grietas y toman color.
Tu sombra se pasea
entre sábanas blancas
que ya van soltando el agua.
Cierta melancolía
se desprende de la tarde
bajo un sol
que se oculta por momentos
y que juega como vos
a las escondidas.

Je regarde le linge étendu
dans la cour d'hier
avec les yeux d'aujourd'hui.
Je devine tes pas
sur les dalles rouges.
Je t'écoute chantonner
et l'herbe sèche
se met à repousser.
Des feuilles germent sur les branches
et des pétales renaissent
des boutons morts.
Les murs oublient
leurs fissures, se colorent.
Ton ombre se promène
Dans des draps blancs
qui se mettent à perdre de l'eau.
Une certaine mélancolie
émane de l'après-midi
sous un soleil
qui se dérobe parfois
et qui comme toi joue
à cache-cache.

14. Sans titre, Liliana Cabrera. *Obligado Tic Tac* (p. 7)

Mientras te escucho, Gloria
voy atravesando paredes, puertas y rejas
abro candados, cruzo cercos
¿Y sabés qué? Los alambres no me lastiman.
Escalo hasta ver de frente el sol
sin que nadie me vea.
Dejo todo atrás
y cruzamos a la carrera
los campos, el puente, los ríos.
Entonces vuelo. Más alto
y llegamos a tu casa.
Mientras me contás de los tuyos...
que algo de vos se quedó allá
cuando fuiste de visita.
Me llevás con las palabras
de tu garganta quebrada.
Hasta que el recuento
te interrumpe y me despierta.
Quedo como un barrilete

Pendant que je t'écoute, Gloria
je traverse des murs, des portes et des barreaux
j'ouvre des cadenas, je franchis des clôtures,
et tu sais quoi ? Les barbelés ne me blessent pas.
J'escalade jusqu'à voir le soleil en face
sans que personne ne me voie
Je laisse tout derrière moi
et nous traversons en courant
les champs, le pont, les rivières.
Alors je m'envole. Plus haut
et nous arrivons chez toi.
Pendant ce temps tu me parles des tiens...
un peu de toi est resté là-bas
quand tu leur as rendu visite.
Tu m'emmènes avec les mots
de ta gorge brisée.
Jusqu'au moment où le comptage
t'interrompt et me réveille.
Je me retrouve telle un cerf-volant

atrapado en un árbol
enredado en una de sus ramas.
Pero ya no importa, Gloria
una parte de mí se quedó con vos
y aun sobrevuela
Rosario.

coincé dans un arbre
emmêlé dans une de ses branches.
Mais ce n'est pas grave, Gloria
une partie de moi est restée avec toi
et elle survole encore
Rosario.

15. Sans titre, Liliana Cabrera. *Bancame y punto* (p. 25)

El oficio siempre tiene
la misma rutina.
Sacás el cargador
y te fijas que no quede
ninguna bala en recámara.
Montás la pistola
y antes del final
con un leve movimiento
hacia arriba
se desprende parte del caño;
Es expulsado de la culata
y el gatillo como si fuera miembro
de un cuerpo
que no se reconoce a sí mismo,
queda la corredera al descubierto mientras espera
el bálsamo
que la bautiza cada tanto.
El óleo que la obliga a confesar,
a dejar rastros de pólvora
en el paño de gamuza
Después de la ceremonia
repetís todos los pasos
en reversa
y queda a punto reluciente
lista para la cintura
la cartera de la dama
y la sobaquera del caballero
o camuflarse en cualquier lado asimilando la
repetición mecánica
que la convierte en la extremidad de mi brazo
en el dedo acusador
de una mano que no tiene piedad.

Le métier a toujours
la même routine.
Tu retires le chargeur
et tu fais attention à qu'il ne reste
aucune balle dans la chambre de l'arme.
Tu assembles le pistolet
et avant la fin
avec un mouvement subtile
vers le haut
une partie du canon se détache ;
Il est expulsé de la crosse
et la gâchette comme si elle faisait partie
d'un corps
qui ne se reconnaît pas,
la coulissante reste en dehors
pendant qu'elle attend le baume
qui la baptise de temps en temps.
L'huile qui l'oblige à confesser,
à laisser des traces de poudre
dans le chamois
Après la cérémonie
tu répètes tous les pas
à l'envers
il reste comme neuf
prêt pour le sac à main de la dame
le coffret du monsieur
ou pour se camoufler n'importe où
en assimilant la répétition mécanique
qui la transforme en l'extrémité de mon bras
le doigt accusateur
d'une main qui n'a pas de pitié.

16. Sans titre, Liliana Cabrera. *Bancame y punto* (p. 5)

Yo fui
todo lo que se me imputa
y también las razones
que no conocés.
Fui cardo
piedra en tu zapato
corona de espinas
lanza en tu costado

Je fus
tout ce qu'on m'impute
et aussi les raisons
que tu ne connais pas.
J'étais chardon
caillou dans ta chaussure
couronne d'épines
lance à ton flanc

fantasma que rondaba
la ciudad
sin huellas que lo identifiquen
pero también algo más
que las letras en negrita
de un expediente.
Aunque no lo sepas
o ni siquiera lo imagines.
Yo fui
he sido
ya no seré.

fantôme tournant
autour de la ville
sans empreintes qui l'identifient
mais aussi autre chose
que des lettres en gras
dans un dossier.
Même si tu l'ignores
ou si tu ne peux même pas l'imaginer
Je fus
j'ai été
je ne serai plus.

17. Sans titre, Liliana Cabrera. *Bancame y punto* (p. 17)

La reja se estrella
contra sí misma
y yo me estrello contra la reja.
El pasado, los años
las horas, el presente
el futuro, los minutos
cada segundo
queda aplastado
tras el estruendo.
La reja se cierra
deja surcos invisibles
en el mosaico
marcas que permanecen
como herida abierta
en las muñecas,
cortes verticales en las venas
de esos, que no se pueden suturar.
Ustedes allá, nosotros acá
en el medio un torrente de vida
que se escapa,
es imposible unir
lo que separa.

Les barreaux s'écrasent
contre eux-mêmes
et je m'écrase contre les barreaux.
Le passé, les années
les heures, le présent
le futur, les minutes
chaque seconde
s'écrase
après le vacarme.
Les barreaux se ferment
ils laissent des sillons invisibles
dans le mosaïque
des traces qui demeurent
comme une blessure ouverte
dans les poignets,
des coupures verticales dans les veines
un de ceux qui ne peuvent pas se suturer.
Vous là-bas, nous ici
au milieu un torrent de vie
qui s'échappe,
c'est impossible d'unir
ce qui sépare.

18. Sans titre, Liliana Cabrera. *Bancame y punto* (p. 14)

[...] la sonda te inyecta
busca redención
en el olvido inducido
y tu memoria escapa
de la asepsia del pasillo
con olor a acarofina
cuando la tarde araña
el plástico del biombo
que pretende separar
otros dolores del mío.

[...] la sonde t'injecte
cherche une rédemption
dans l'oubli induit
et ta mémoire échappe
à l'asepsie du couloir
qui sent l'acaricide
quand l'après-midi griffe
le plastique du paravent
qui prétend séparer
les autres douleurs de la mienne (p. 14).

19. Sans titre, Liliana Cabrera. *Tu nombre escrito en tinta china* (p. 20)

[...] el trazo se diluye
se funde con el color de turno.
Las fechas, los nombres, las dedicatorias
quedan borroneadas
se pierden para siempre en un manchón
del que solo quedan marcas
los rayones de un cincel casero,
el contorno de lo que ya no tiene sentido,
cicatrices del tiempo (p. 20).

[...] le trait se dilue
se fusionne avec la couleur de garde.
Les dates, les noms, les dédicaces
demeurent effacées
se perdent pour toujours dans une grande tâche
de laquelle on voit que les marques
les rayons d'un burin rudimentaire,
le contour de ce qui n'a plus de sens,
cicatrices du temps (p. 20).

20. Sans titre, Liliana Cabrera. *Tu nombre escrito en tinta china* (p. 10)

Me acuerdo de vos
y es como mirar atrás
sin siquiera
girar la cabeza
Y todo en vos era perfecto
y todo a tu alrededor
también lo era.
No hay margen de error
en el recuerdo del día
en que tomamos la foto
que hoy está desvencijada.
La forma en que el viento
te acariciaba el pelo
el olor salado del mar
el modo en que las cuerdas
sonaban
con cada acorde de guitarra
escapan a la estática mezquina de la
imagen.
No hay recuerdo de eso
en los bordes amarillos del papel
en los rasgos borroneados
de las figuras color sepia
todo esto
solo sobrevive en mi memoria.

Je me souviens de toi
et c'est comme regarder derrière
sans même
tourner la tête
Et tout en toi était parfait
et tout autour de toi
l'était aussi.
Il n'y a pas de marge d'erreur
dans le souvenir du jour
où nous avons pris la photo
qu'aujourd'hui est délabrée.
La façon dont le vent
te caressait les cheveux
l'odeur salée de la mer
le mode dont les cordes
sonnaient
avec chaque accord de guitare
échappent à la fixité mesquine de l'image.
Il n'y a pas souvenir de cela
dans les bords jaunes du papier
dans les traits effacés
des figures couleur sépia
tout ça
seulement survit dans ma mémoire.

21. Sans titre, Liliana Cabrera. *Tu nombre escrito en tinta china* (p. 33)

Me acuerdo de esta foto por Entel.
Hacía poco tiempo
que nos habían puesto el teléfono.
Recuerdo ese detalle
como si fuera hoy
porque existía una lista de espera
en el año '84.
Poco antes de mi cumpleaños
nosotros fuimos los beneficiados.
Mi padre tenía una Kodak

Je me souviens de cette photo à cause d'Entel.
Ça faisait peu de temps
qu'on avait reçu le téléphone.
Je me rappelle de ce détail
comme si c'était aujourd'hui
parce qu'il y avait une liste d'attente
l'année '84.
Peu avant mon anniversaire
nous fumes les bénéficiés.
Mon père avait une Kodak

que a mí me fascinaba
porque era instantánea la alegría
de verse reflejado.
En la foto
yo agarraba el teléfono
simulando una conversación.
Muchos años después
llegando a mis 26
me saqué una foto
con la misma pose
tomando un café en el Tortoni
con un celular en la mano
pero esta vez, la cámara era digital.
Mi padre fue el fotógrafo
también, en esta ocasión.
Ahora, recuerdo todo a la distancia
cuando esos días se fueron
evaporando como el agua.
Entel ya no existe
la Kodak no funciona
la primer foto la perdí
como tantas otras cosas,
el Tortoni continúa en la misma ubicación
pero hace años que no puedo verlo,
la digital y el celular
siguen, por ahora
en el juzgado.

qui me fascinait
parce que c'était instantanée la joie
de se voir reflété.
Sur la photo
je prenais le téléphone
et je simulais une conversation.
Plusieurs années plus tard
quand j'avais presque 26 ans
j'ai pris une photo
avec la même posture
je prenais un café au bar Tortoni
avec un portable dans la main
mais cette fois-ci, la caméra était digitale.
Mon père était le photographe, aussi, dans cette
occasion.
Maintenant, je me souviens de tout à la distance
quand ces jours se sont évaporés
comme l'eau.
Entel n'existe plus
la Kodak ne fonctionne plus
la première photo je l'ai perdue
comme tant de choses,
le bar Tortoni continue dans la même location
mais ça fait longtemps que je ne peux pas le
voir,
la caméra et le portable
continuent, pour l'instant,
dans le tribunal.

22. Sans titre, Liliana Cabrera. *Tu nombre escrito en tinta china* (p. 12)

La aguja de tejer
que me clavo entre las piernas
atraviesa de lado a lado
las paredes de mi alma.
La sangre me desborda
llega tibia a las rodillas.
Los coágulos se deshacen
en un río de infección
dejo huellas en cada pisada
una estela roja, casi morada
me persigue.
Los coágulos se desarman
en la planta de mis pies
en la suela del zapato
no conocen la asepsia del curso legal
el quirófano no existe
(cuando no tenés un cobre)
su sola idea naufraga
me inunda por completo
en cada puntada
se van tejiendo mis gritos
que no conocerán un hospital.

L'aiguille à tricoter
que je me plante entre les jambes
traverse d'un côté à un autre
les murs de mon âme.
Le sang me déborde
arrive, tiède, aux genoux.
Les caillots se défont
dans un fleuve d'infection
je laisse des traces à chaque pas
un sillage rouge, presque violet
me poursuit.
Les caillots se démontent
sur la plante de mes pieds
sur la semelle de ma chaussure
ils ne connaissent pas l'asepsie de la
démarche légale
le bloc opératoire n'existe pas
(quand tu n'as pas un sou)
la seule idée fait naufrage
m'inonde complètement
à chaque point
se tissent mes cris
qui ne connaîtront pas un hôpital.

23. Soy fuerte, Olga Guzmán. *Esta vez decido yo* (p. 42)

Para quebrarme necesitan un batallón.
¡Sí, un batallón! Sigo vivita y coleando.
Qué más quisieran que verme mal,
desprolija, deprimida.
¿Pero saben qué? Mi decisión está firme.
Soy un hueso duro de roer⁸⁷, resisto
mucho más de lo que se imaginan.
La “Olga” del 2000 murió, está
enterrada en la unidad n° 3.
Pero no se alegren porque resucité con
escamas. Diría yo, como una especie de
“ángel y diablo”, depende del día. Si
me incentivan el ying y el yang, puedo
sorprenderte.
Soy libre para elegir cuando quiero ser:
ángel o demonio.

Pour me casser on a besoin d’un bataillon.
Oui, un bataillon ! Je rayonne de santé.
Ils voudraient me voir mal,
sale, déprimée.
Mais vous savez quoi ? Ma décision est ferme.
Je suis coriace, je résiste
beaucoup plus que ce que vous imaginez.
L’ « Olga » du 2000 est morte, elle est
enterrée dans la ‘unidad’ n° 3.
Mais ne vous réjouissez pas parce que j’ai
ressuscité avec des écailles. Je dirais, comme une
espèce de
« ange et diable », ça dépend du jour. Si
on m’encourage le ying et le yang, je peux
te surprendre.
Je suis libre pour choisir quand je veux être :
ange ou démon.

24. Sans titre, Atrin. *Yo No Fui. Antología poética* (p. 115-119)

ESTOY ADORMECIDA...
CASI CONGELADA
YA NI PIENSO.../ PIENSAN POR MÍ...
¡UN ROBOT! / SÍ.../ ESO, CREO.../ QUE
AHORA SOY
¡DIOS MÍO!
EN QUÉ ME HE CONVERTIDO...

ME ATURDEN,
LOS GRITOS
TANTO...
QUE NO LOS ESCUCHO...

MI ESPÍRITU
TIENE HAMBRE
DE QUE SE NUTRA
MI CUERPO DE...
AFECTO...

MUROS...
QUE ME SEPARAN/ DEL MUNDO.../DE
MI MUNDO
DE MI TIERRA... DE MI SANGRE...
¿DESARRAIGO?
¿ASÍ SE LLAMA ESTO?

JE SUIS ENDORMIE...
PRESQUE CONGELÉE
JE NE PENSE PLUS.../ ILS PENSENT À MON
TOUR...
UN ROBOT! / OUI.../ C’EST ÇA, JE CROIS... /
QUE JE SUIS MAINTENANT
MON DIEU !
QU’EST-CE QUE JE SUIS DEVENUE ?

LES CRIS
M’ASSOURDISSENT
TELLEMENT...
QUE JE NE LES ENTENDS PLUS...

MON ESPRIT
A FAIM
DE SE NOURRIR
MON CORPS DE...
AFFECTE...

MURS...
QUI ME SÉPARENT/DU MONDE.../DE
MON MONDE
DE MA TERRE... DE MON SANG...
DÉRACINEMENT ?

C’EST COMME ÇA QUE ÇA S’APPELLE ?

⁸⁷ L’expression peut être traduite, littéralement, par « un os difficile à ronger ».

ME QUIEREN...
REINSERTAR EN LA SOCIEDAD
AISLÁNDOME DEL MUNDO...
¡UD! SEÑOR... SI, ¡UD!
¿CREE QUE/ ESTO ES POSIBLE?

TODOS TIENEN DERECHO
A GRITAR... HASTA
EL LORO GRITA...
NOSOTRAS...
LAS PRESAS, NI EL CÓDIGO
DE LEJOS PODEMOS MIRAR...

¡¡¡LA TUMBA!!!
ALGUIEN...
LA LLAMÓ ASÍ...
NO SE EQUIVOCÓ... ¡EH!
NOS CREEN MUERTOS...
LA CONSTITUCIÓN...
DICE UNA COSA
EL PODER...
¡HACE OTRA!
NOSOTRAS, LAS PRESAS
CADA VEZ PEOR...
¡ME GUSTA LA VIDA! /
ME GUSTA VIVIRLA
TAL CUAL ES... LA ACEPTO...
LA DISFRUTO COMO VENGA.
AQUÍ O ALLÁ
QUIERO VIVIR...
COMO SE PRESENTE,
EN LA CALLE, EN LA SELVA...
EN CAUTIVERIO
AL ROJO VIVO, PERO... ¡YA! AHORA...
NECESITO VIVIR...

ME ENCARCELARON... ¡SÍ! MI CUERPO
PERO NO MI MENTE...
ME CAÍ
PERO...
ME LEVANTARÉ, ME SACUDIRÉ EL POLVO
Y SEGUIRÉ CAMINANDO...
BUSCANDO... RETRIBUCIÓN
DE ESTA EXPERIENCIA...

¡LA JUSTICIA! ¿DÓNDE ESTÁ?
LA JUSTICIA NO EXISTE
ES UN MITO, UN CONCEPTO
SOÑAMOS CON LA JUSTICIA
CON LA EQUIDAD...
EXISTE SÓLO PARA UN SECTOR
PRIVILEGIADO DE LA SOCIEDAD
“NO ES JUSTO”...
PERO... ES CIERTO.

NO PUEDO LIBERARME
DE ESTA DENSA
EXTRAÑA ATMÓSFERA
ME PESA, ME AHOGA
ME OPRIME EL CORAZÓN...

ILS VEULENT...
ME RÉINSERER DANS LA SOCIÉTÉ /
EN M'ISOLANT DU MONDE...
V. ! MONSIEUR... SI, V!
VOUS PENSEZ QUE / CECI EST POSSIBLE ?

TOUT LE MONDE A LE DROIT
DE CRIER... MÊME
LE PERROQUET CRIE...
NOUS...
LES PRISONNIÈRES, ON NE PEUT MÊME PAS
REGARDER LE CODE DE LOIN...

LA TOMBE !!!
QUELQU'UN...
L'A APPELÉ COMME ÇA...
IL NE S'EST PAS TROMPÉ... EUH !
ILS NOUS CROIENT MORTS...
LA CONSTITUTION...
DIT UNE CHOSE
LE POUVOIR...
FAIT UNE AUTRE !
NOUS, LES PRISONNIÈRES
CHAQUE JOUR PIRE...
J'AIME LA VIE ! /
J'AIME LA VIVRE
TEL QU'ELLE EST... JE L'ACCEPTÉ...
JE LA PROFITE TEL QU'ELLE VIENT.
ICI OU LÀ BAS
JE VEUX VIVRE...
QUOIQUE CE SOIT,
DANS LA RUE, DANS LA JUNGLE...
EN CAPTIVITÉ
AU ROUGE VIF, MAIS... LÀ ! MAINTENANT...
J'AI BESOIN DE VIVRE...

ON M'A EMPRISONNÉ... OUI ! MON CORPS
MAIS NON PAS MA TÊTE...
J'AI TOMBÉ
MAIS...
JE ME LEVERAI, JE SECOUERA LA
POUSSIÈRE
ET JE CONTINUERAI À MARCHER...
ENTRAIN DE CHERCHER... RETRIBUTION
DE CETTE EXPÉRIENCE...

LA JUSTICE ! OÙ EST-ELLE ?
LA JUSTICE N'EXISTE PAS
C'EST UN MYTHE, UN CONCEPT
ON RÊVE DE JUSTICE
D'ÉGALITÉ...
ELLE EXISTE SEULEMENT POUR UN
SECTEUR
PRIVILEGIÉ DE LA SOCIÉTÉ
« CE N'EST PAS JUSTE »...
MAIS... C'EST VRAI.

JE NE PEUX PAS ME LIBÉRER
DE CETTE ATMOSPHÈRE
DENSE, ÉTRANGE

¡¡¡DIOS!!!
¿DÓNDE ESTÁS QUE NO TE VEO?
TENGO GANAS DE GRITAR
NO TOLERO... MÁS.
ESTOS MUROS... ESTE ENCIERRO
CON EL ALMA SIEMPRE EN VILO
EN LA INCERTIDUMBRE...
PERO EXPECTANTE... ¡SÍ!
ESPERANDO...
SIEMPRE ESPERANDO...
QUE TE ABRAN...
QUE TE DEN PERMISO...
ESPERANDO...
¡UNA CARTA!
¡UNA VISITA!
SIEMPRE ESPERANDO...
¡¡TENGO GANAS DE GRITAR!!

SI EL TIEMPO FUERA
RECUPERABLE...

SI EL TIEMPO FUERA
ACUMULATIVO
SERÍAMOS TODOS VIEJOS, SABIOS Y
MILLONARIOS

SIEMPRE NO
SIEMPRE NO:...
¿POR QUÉ
NUNCA UN SÍ?

CON EL TIEMPO...
TODO FUE CAMBIANDO
EL AIRE...
YA NO ES EL MISMO
LA GENTE...
YA NO ES LA MISMA
¡MI VIDA...
YA NO ES MI VIDA!

ELLE ME PÈSE, M'ETOUFFE
OPPRIME MON CŒUR...
DIEU !!!
OÙ ES-TU QUE JE NE TE VOIS PAS ?
J'AI ENVIE DE CRIER
JE NE SUPPORTE... PLUS.
CES MURS... CET ENFERMEMENT
AVEC L'ÂME EN HALEINE...
L'INCERTITUDE...
MAIS DANS L'EXPECTATIVE... OUI !
ENTRAIN D'ATTENDRE...
TOUJOURS ENTRAIN D'ATTENDRE...
QU'ON T'OUVRE LA PORTE
QU'ON TE DONNE LA PERMISSION...
ENTRAIN D'ATTENDRE...
UNE LETTRE !
UNE VISITE !
TOUJOURS ENTRAIN D'ATTENDRE...
J'AI ENVIE DE CRIER !!

SI LE TEMPS ÉTAIT
RÉCUPÉRABLE...

SI LE TEMPS ÉTAIT
CUMULÉ
ON SERAIT TOUS VIEUX, SAGES ET RICHES

TOUJOURS NON
TOUJOURS NON...
POURQUOI
JAMAIS UN OUI ?

AVEC LE TEMPS...
TOUT A CHANGÉ
L'AIR...
N'EST PLUS LE MÊME
LES GENS...
NE SONT PLUS LES MÊMES
MA VIE...
N'EST PLUS MA VIE !

25. Divorcio, Grito Hacia Afuera. *Los monstruos tienen miedo* (p. 12)

El divorcio

La Lengua casada, y cansada de viajar.

Por montañas, desiertos, océanos, mares, lagos y
[ríos.

La Lengua dijo: ¡me divorciaré de mi pareja,
[llamada Silencio!

Hoy soy libre, y caminando por la ruta de la vida
me encontré con dos personas que me dieron mucho
miedo.

Le divorce

La Langue mariée, et fatiguée de voyager.

Dans les montagnes, les déserts, les océans, les mers,
[les lacs et les rivières.

La Langue a dit : je divorcerai mon partenaire, appelé
[Silence !

Ellas miraron mi terror, y con una voz amable, y una sonrisa, me dijeron: “no tengas miedo, mi nombre es Birome y mi pareja se llama Papel”.

Por primera vez, reí libremente y, aún con voz [temerosa,

dije: “de hoy en adelante serán mis dos grandes [amigos”.

Ahora, estoy en compañía de ellos, y soy feliz [escribiendo.

Aujourd’hui je suis libre, et, quand je marchais sur la route de la vie j’ai rencontré deux personnes qui m’ont fait très peur.

Elles ont regardé ma terreur et, avec une voix gentille et un sourire, elles m’ont dit : « n’aie pas peur, je m’appelle Stylo, et mon partenaire s’appelle Papier ».

Pour la première fois, j’ai ri librement et, encore avec [une voix craintive,

j’ai dit : « à partir d’aujourd’hui vous serez mes deux [grands amis ».

Maintenant, je suis avec eux, et je suis heureuse [quand j’écris.

26. Sans titre, Liliana Cabrera. *Tu nombre escrito en tinta china* (p. 35)

¿Por qué nacés desde la raíz?
Emergiendo de la absoluta oscuridad
desprovisto salís al mundo
la intemperie
te recibe
a golpe de viento y agua
y el sol te quema las hojas,
ya quisieras, árbol
invertir este proceso
recubrirte de profundidad
para que tu corteza
no sea traicionada.

Pourquoi tu nais depuis la racine ?
Tu émerges de l’obscurité absolue
tu sors au monde dénué
l’intempérie
te reçoit
à coups de vent et d’eau
et le soleil brûle tes feuilles,
tu voudrais, arbre
renverser ce procès
te recouvrir de profondeur
pour que ton écorce
ne soit pas trahie (Cabrera, 2016b : 35).

27. Sans titre, Sol. *Yo No Fui. Antología poética* (p. 87)

La enredadera
se acerca
a las rejas de aquí

La plante grimpante
s’approche
des barreaux d’ici.

28. Sans titre, Romina Ferrari. *Yo No Fui. Antología poética* (p. 80)

Una pollera corta para...
imaginar lo que sigue.

Une jupe courte pour...
Imaginer ce qui suit.

Inclinada sobre la pileta
la fregona friega que te friega.

Inclinée sur le lavabo
la boniche lave que te lave.

No olvidan las sábanas de hilo
el fuego nocturno de los enamorados

Les draps de lin n’oublient pas
le feu nocturne des amoureux.

29. Fútbol, Verónica Q. *Yo No Fui, Antología poética* (p. 20)

LO QUE MÁS ME GUSTA EN LA VIDA
Y MÁS CUANDO LA VEÍA
A MÍ MAMÁ ATAJAR.

CE QUE J'AIME LE PLUS AU MONDE
ET SURTOUT QUAND JE VOYAIS
MA MÈRE ARRÊTER LA BALLE.

30. Sans titre, Claudia, *Yo No Fui*, Antología poética (p. 39)

Muy concentrado
jugando al Nintendo
mi hijo come.

Très concentré
pendant qu'il joue au Nintendo
mon fils mange.

Tarde muy fría
posando en minishort
cae la nieve.

Après-midi très froid
entraîn de poser en minishort
la neige tombe.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus littéraire

- Cabrera, L. (2013). *Obligado Tic Tac*. Buenos Aires, Argentina : Bancame y punto Ediciones.
- Cabrera, L. (2016a). *Bancame y punto*. Buenos Aires, Argentina : Bancame y punto Ediciones.
- Cabrera, L. (2016b). *Tu nombre escrito en tinta china*. Buenos Aires, Argentina : Bancame y punto Ediciones.
- Grito hacia afuera (2018). « El divorcio », *La Resistencia*. Buenos Aires, Argentina : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Guzmán, O. (2012). *Esta vez decido yo. Poesía desde el encierro*. Buenos Aires: América Libre.
- Rossel, A. [et. al.]. (2006). *Yo no fui. Antología poética*. Buenos Aires, Argentina : Voy a salir y si me hiere un rayo.

Sources secondaires

- Adur, L., De Mello, L. et Woinilowicz, M. (2016) « Narrar es como jugar al poker. Reflexiones sobre autoría, lectura, ficción y valor literario desde el Taller de Narrativa de Devoto », *30º aniversario del Programa UBA XXII*. Buenos Aires, Argentina : Secretaría de Extensión y Bienestar Estudiantil.
- Arendt, H. (2005). « La tradición oculta », *La tradición oculta*. Buenos Aires, Argentina : Paidós.
- Arnés, L. (2016). « Errancias sexuales, errancias textuales: figuraciones literarias del siglo XXI », *Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina*. Buenos Aires, Argentina : Madreselva.
- Agamben, G. (2016). *El final del poema. Estudios de poética y literatura*. Buenos Aires, Argentina : Adriana Hidalgo Editora.
- Agamben, G. (2006). « Introducción » à *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida I*. Buenos Aires, Argentina : Pre-textos (pp. 9-23).
- Barthes, R. (1972). *Le degré zéro de l'écriture*. Paris, France : Éditions du Seuil.
- Barthes, R. (1968). « La mort de l'auteur », *Mantéia* : Marseille, 1968 (pp. 61-65).
- Beltrami, A. (2011). « Cazadora de sueños (entretien avec Olga Guzmán) ». *Journal Página 12*, section *Las12*, Buenos Aires, Argentina.
- Benjamin, W. (2017). *Sur le concept d'histoire*. Paris, France : Éditions Payot & Rivages.
- Borges, J. L. (2010). « Pierre Menard, auteur du *Quichotte* », *Œuvres complètes I*. Paris, France : Éditions Gallimard.
- Butler, J. (2005). *Vie précaire. Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*. Paris, France : Éditions Amsterdam.

- Butler, J. (2010). *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*. Paris, France : Zones.
- Bustelo, C. (2016). *Experiencias de formación en contextos de encierro: un abordaje pedagógico desde la perspectiva narrativa y (auto)biográfica*. Buenos Aires, Argentina : Universidad de Buenos Aires (thèse doctorale).
- Camus, A. (1942) *L'étranger*. Paris, France : Gallimard.
- Cixous, H. (1997). « Poésie e(s)t politique. Hélène Cixous », *Le cœur critique. Butor, Simon, Kristeva, Cixous*. Amsterdam, Pays Bas : Rodopi.
- Cunha, M. I. (2007). « Le temps suspendu », *Terrain* [En ligne : <http://journals.openedition.org/terrain/3224> ; DOI : 10.4000/terrain.3224. Consulté le 22 avril 2019].
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1975). *Kafka pour une littérature mineure*. Paris, France : Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1976). « Introduction : Rhizome », *Mille plateaux*. Paris, France : Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. et Parnet, C. (1977). Extrait de *Gilles Deleuze et Claire Parnet : Dialogues*. Paris, France : Flammarion (disponible sur : <http://1libertaire.free.fr/Deleuze05.html>).
- Delgado, J. L. (2016). « La redención del pasado. Sobre un motivo central del pensamiento de Walter Benjamin ». *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, Vol. 33, Num. 1.
- Derrida, J. (1972). « Tympan » et « La différence », *Marges de la philosophie*. Paris, France : Éditions de Minuit.
- Derrida, J. (1992). « Che cos'è la poesia? ». *Points de suspension – Entretiens*. Paris, France : Galilée.
- Derrida, J. (2003). « L'aphorisme à contretemps ». *Psyché. Invention de l'autre II*. Paris, France : Galilée [pp. 131-144].
- Derrida, J. (2016). *Le monolinguisme de l'autre*. Paris, France : Galilée.
- Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris, France : Les Éditions de Minuit.
- Espósito, R. *Bíos. Biopolítica y filosofía*. Buenos Aires, Argentina : Amorrortu Ediciones.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir*. Paris, France : Gallimard.
- Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Paris, France : Gallimard.
- Foucault, M. (1984). « Des espaces autres », *Dits et écrits IV*. Paris, France : Gallimard.
- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires, Argentina : Siglo XXI.
- Foucault, M. (2001) « La politique est la continuation de la guerre par d'autres moyens » (entretien avec B-H. Lévy) ; « Qu'est-ce qu'un auteur ? » et « Enquête sur les prisons : brisons les barreaux du silence ». *Dits et écrits I*. Paris, France : Gallimard.
- Fouque, Antoinette. (2004). « Des femmes ont 30 ans (entretien) », *Magazine littéraire*. Paris, France : n°430.430.

- Freud, S. (1993). « Duelo y melancolía », *Obras completas, tomo XIV*. Buenos Aires, Argentina : Amorrortu Editores .
- Gutiérrez Aguilar, R., Sosa, M.N., y Reyes, I. (2018). « El entremujeres como negación de las formas de interdependencia impuestas por el patriarcado capitalista y colonial. Reflexiones en torno a la violencia y a la mediación patriarcal », *Revista Heterotopías*, Vol. 1. Córdoba, Argentina.
- Ichaso, I. (2016). *Usages de l'éducation en prison, entre adaptation et résistance : écritures et lectures au Centre Universitaire Devoto*. Paris, France : EHESS (mémoire Master 2 en sociologie).
- Han, B. C. (2009). *Le parfum du temps. Essai philosophique sur l'art de s'attarder sur les choses*. Bulgarie : Circé.
- Han, B. C. (2014). *La agonía del eros*. Barcelona : Herder Editorial.
- Halfon, M. (2013). « Para la libertad », entretien avec María Medrano. Buenos Aires, Argentina: *Journal Página 12 (Radar)*.
- Ludmer, J. (1985). « Las tretas del débil ». *La sartén por el mango*, Puerto Rico, Ediciones El Huracán.
- Ludmer, J. (2017). « Mujeres que matan ». *El cuerpo del delito*, Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia.
- Lukacs, G. (1960). « Le phénomène de la réification ». *Histoire et conscience de classe. Essai de dialectique marxiste*, Paris, France : Éditions de Minuit.
- Maradei, G. (2016). «Crítica literaria y disidencia sexo-genérica en la cultura argentina posdictadura ». IX Seminario Internacional Políticas de la Memoria, Buenos Aires, Argentina : Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.
- Panesi, J. (2006). « Los chicos imposibles ». Prologue à *¿Dónde está el niño que yo fui?* de Mirta Gloria Fernández. Buenos Aires, Argentina : Editorial Biblos.
- Parchuc, J. P. (2014). « Escribir en la cárcel: acciones, marcos, políticas ». *Boletín de la Biblioteca del Congreso de la Nación*. Buenos Aires, Argentina [pp. 67 - 81].
- Parchuc, J. P. (2015). « La escritura en la cárcel deja marcas ». Prologue à *79. El ladrón que escribe poesías* de WK.
- Parchuc, J. P. (2018). « Escribir en la cárcel como proyecto ». *Cuestiones criminales I*. Buenos Aires, Argentina.
- Parchuc, J. P. (2018). « Prison Writing: Creating Literature and Community Organization ». *Prison Pedagogies: Learning and Teaching with Imprisoned Writers*, Lockard, J. y Rankins-Robertson, S. (eds.): Syracuse: Syracuse University Press, [pp. 49-69].
- Parchuc, J. P. (2019). « La literatura al margen : legalidad y espacio en los textos escritos en la cárcel ». Présentation dans le Colloque Orbis Tertius, La Plata, Argentina.
- Pollak, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata, Buenos Aires, Argentina : Ediciones al margen.

Preciado, Paul B. (2018). « Les enfermés de Venise », *Libération*, « Interzone », 14 septembre. Disponible sur : https://www.liberation.fr/debats/2018/09/14/les-enfermes-de-venise_1678810.à

Sbdar, J. et Parchuc, J.P. (2018). « Adentro del penal pasaban cosas para las cuales no teníamos nombre » (entretien avec Liliana Cabrera, en procès de publication).

Segarra, M. (2010). *Entrevistas a Hélène Cixous. No escribimos sin cuerpo*. Barcelona, España : Icaria Editorial.

Segato, R. (2003). « El sistema penal como pedagogía de la irresponsabilidad y el proyecto “habla preso: el derecho humano a la palabra en la cárcel” ». Brasilia, Brésil : Departement d’Anthropologie, Université de Brasilia.

Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires, Argentina : Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid, España : Traficantes de sueños.

Rancière, J. (1992). *La politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse* (recueil dirigé par J. R.). Paris, France : Albin Michel (collection Bibliothèque du Collège international de philosophie).

Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris, France : La fabrique Editions.

Rancière, J. (2007). *Politique de la littérature*. Paris, France : Galilée.

Rancière, J. (2019). *Figures de l’histoire*. Paris, France : Presses Universitaires de Frances.

Sontag, S. (2008). *Sur la photographie*. Paris, France : Christian Bourgois Éditeur.

Yo Soy N°1 (2015). Asociación Civil Yo No Fui.

Yo Soy N°2 (2016). Asociación Civil Yo No Fui.

Vigarello, G. (1982). « Histoires des corps : entretien avec Michel De Certeau », *Esprit*. Paris, France.

Filmographie

Paradiso, M. (2012). *Lunas cautivas. Historias de poetas presas*. Buenos Aires, Argentina. Production de Marcia Paradiso. Long métrage, DVD. URL : <https://www.cultureunplugged.com/documentary/watch-online/play/52053/LUNAS-CAUTIVAS---HISTORIAS-DE-POETAS-PRESAS>.

Irigoyen, A. et Cacopardo, A. (2018). *Historias debidas VIII : Liliana Cabrera*. Buenos Aires, Argentina. Canal Encuentro. URL : https://www.youtube.com/watch?v=z8Z_hHC1BbE.