Errance de l'écriture et danse du sens chez Alicia Kozameh et Susana Romano Sued

Nolwenn Ganavat
Université de Poitiers, CRLA-Archivos

1 La poésie après Videla : écritures de l'errance

En Argentine, la dictature militaire connue sous le nom de "Processus de réorganisation nationale" (1976– 1983) soustrait la société à la discipline du silence. Les arrestations arbitraires, les assassinats et les disparitions forcées sont les puissants outils d'un dispositif rigoureusement organisé et charpenté par la terreur. L'annulation des lois d'amnistie en 2003 donne lieu à une vague de dénonciations et de témoignages, non plus seulement destinés à l'usage juridique : toute une production artistique voit aussi le jour. L'écrivaine Alicia Kozameh, détenue à Villa Devoto de 1975 à 1978, possède en prison deux cahiers, support d'une écriture quotidienne contrainte et genèse d'une production littéraire postérieure à l'expérience carcérale[1]. Susana Romano Sued est arrêtée le 24 juin 1977 et détenue plusieurs mois dans les camps de détention de la Perla et de la Ribera. Outre sa production poétique, qui porte les marques du traumatisme[2], elle publie également un roman, *Procedimiento, memoria de la Perla y la Ribera* (2007), qui orchestre les voix des victimes de la barbarie dans un récit atemporel et erratique. En tant que témoignages de l'expérience de l'horreur, leurs œuvres participent au combat de l'art contre l'oubli. Elles ne sont pourtant pas des récits autobiographiques mais des constructions poétiques qui harmonisent les souvenirs propres avec des échos venus d'ailleurs. "Escribir es un drenaje doloroso", nous confie Alicia Kozameh (1995). Face à l'ampleur du traumatisme et aux séquelles de la violence bureaucratisée, l'écriture acquiert une fonction cathartique et vitale. Elle permet la confrontation et la prise de distance sur l'expérience ineffable, de l'enfermement à la torture, de l'exil à la disparition. L'exil est une thématique récurrente dans l'écriture

[1] Nous aborderons dans cet article les ouvrages *Pasos bajo el agua*, 1987 ; *259 saltos, uno inmortal*, 2001 ; "Bosquejo de alturas", 2004 ; *Basse danse*, 2007 ; *Mano en vuelo*, 2009 ; *Natatio aeterna*, 2011, *Bruno regresa descalzo*, 2017, et l'œuvre collective *Nosotras presas politicas*, 2006.

[2] Entre autres recueils *Verdades como criptas*, 1981 ; *El Meridiano*, 2009 ; *Algo inaudito pasa*, 2014 ; *LEERE : Los silencios del sonido*, 2005).

des deux auteures, il y apparaît comme l'absence d'un lieu dans le monde, succession de transits, périples, refus d'asile. Cependant, le flottement des souvenirs, l'ambiguïté de l'énonciation et l'indécision des cadres spatio-temporels font de cet état d'exil un état d'errance. La double étymologie de l'errance (lat. *iterare/errare*) nous permet de la penser sous deux versants. Elle renvoie, d'une part, à la liberté infinie qu'offre les promesses du voyage (espoirs, imprévus, devenirs), et d'autre part à l'angoisse d'égarement qui accompagne l'abandon du territoire connu (égarement de soi, absence de limites). Ces deux aspects ne s'opposent ni ne s'excluent tout à fait mais entrent dans une relation de tension constante.

Chez les deux auteures, l'errance est celle de la mémoire, qui essaie de localiser les souvenirs éclatés par le traumatisme. L'errance est également le deuil impossible, la recherche du proche disparu, du corps non identifié, le défunt laissé sans sépulture. Enfin, l'errance est celle du prisonnier privé de ses sens et de ses repères temporels. Sous la dictature, dans les centres de détention clandestins, la privation des perceptions sensorielles et des repères spatio-temporels est une méthode de répression utilisée pour affaiblir les détenus. Le prisonnier devient incapable d'interpréter et de s'ancrer dans un espace qu'il ne comprend pas. Le début de l'errance, abandon de l'immobilité, est provoqué par l'effondrement d'un ordre antérieur. Chez Alicia Kozameh et Susana Romano Sued, cette rupture de sens oriente les mouvements de la main qui écrit, pressée par l'urgence de dire, produisant un texte problématique et fragmentaire : c'est l'écriture elle-même qui entre en errance :

> (Repaso haciendo listas, tachando, escribo de revés. Me apuro, hay prisa). (S. Romano Sued *Procedimiento* 112)
>
> Mencionaremos. Recordaremos y mencionaremos. Y dejaremos escrito. (Alicia Kozameh *259 saltos* 24)

L'expérience des camps et le terrorisme d'état ont bouleversé le langage et modifié le rapport à l'écriture, qui se décompose pour fuir le discours unique de la dictature. L'écriture remet en cause les mécanismes traditionnels de la narration, la chronologie, la syntaxe, et brouille les limites entre les genres. Bien qu'il y ait beaucoup d'éléments biographiques dans les œuvres des deux écrivaines, leurs récits ne sont pas des récits de témoignage mais les empreintes d'un langage à la dérive devant "l'énorme" ; "hétéronomie d'un lieu sans lieu, d'un trou noir sur les cartes" (Jean Clair 110).

L'écriture ne cesse donc de se mouvoir entre le désir et l'impossibilité de dire. Ses soubresauts, ses hésitations, font émerger une autre parole, qui naît dans l'intervalle entre les mots, entre les sons et les sens, espaces laissés par ce qui n'est pas dit. Ce silence "n'est pas silence, nulle parole ne s'est tue, nulle phrase, ce n'est qu'une pause, ce n'est qu'un intervalle entre les mots, ce n'est qu'un vide. Tu peux voir toutes les syllabes alentour", écrit Paul Celan (Cité par A. Nouss). Dans le poème sonore de Susana Romano Sued *Los silencios del sonido*, l'intervalle est mis en valeur par l'accumulation de syllabes et de sons qui se déplacent constamment pour former de nouvelles combinaisons, de nouveaux sens. Le silence y apparaît comme un élément de composition à part entière :

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

Silencio hambre
Hambre ada
Hambre de n
El va va cío
Nada va llena
Navalln
Va llena
Valle nada suena
(6. "Va-Ti-Ci-ni-O")

Dans l'espace textuel et visuel, c'est le blanc typographique que l'écriture fragmentaire laisse apparent grâce à un découpage inhabituel. Les mots qui abandonnent la course déséquilibrent la syntaxe et les signes rescapés se réorganisent pour trouver de nouvelles trajectoires.

L'écriture errante est donc une écriture qui a perdu ses repères, "parole en sursis qui pourrait aussi bien se taire [...] mais qui dure et ne se tait pas" (C. Désormières 30). Elle avance à tâtons, elle dit et se contredit. Elle bégaie, elle hésite. Tentative de dire l'indicible, "es la contrapalabra, es la palabra que rasga el alambrado", écrit Suana Romano Sued (*El Meridiano* 11), vers qu'elle emprunte au poète Paul Celan. Chez Celan, la *contrapalabra* est la parole d'opposition à l'impardonnable. Elle répond à l'urgence de "briser le langage pour l'ouvrir à des significations terribles et neuves" (D. Le Breton 117), afin de façonner une "contre-langue", un idiolecte singulier à partir de la langue en ruines. Elle n'est pas une plainte mais un nouveau souffle, un "cambio de aliento" (P. Celan *El Meridiano* 4), qui se manifeste là où la voix s'est étouffée et qui donne le contre-chant à la célèbre formulation de Théodor W. Adorno sur l'impossibilité d'écrire de la poésie après Auschwitz.

2 La traversée du langage du silence à la poésie

> Yo me preguntaba, a inicios de los años noventa, después de la pregunta provocadora de Adorno de si se podía escribir poesía después de Auschwitz, si en Argentina se podía escribir y traducir poesía después de Videla. Entonces hice una travesía de la pregunta. (S. Romano Sued "Rumor de muerte seca olimos")

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

La "traversée du langage" est l'expression utilisée par S. Romano Sued (*Diáspora de la escritura*, 1995; *La escritura en la diáspora*, 1998; *Consuelo de lenguaje,* 2005), pour symboliser le comportement ambulatoire des mots, des textes et des idées. Si le terme de "diaspora" évoque l'exil, le déracinement et la nostalgie, la poète à travers cette notion désigne un mouvement diasporique à contre-courant. La "diaspora de l'écriture" est la traversée du langage du silence à la poésie et la dispersion de la littérature par les voies de la traduction, qui assure sa survivance :

> Los textos, como los viajeros, emprenden travesías que los llevan a diferentes lugares, a ámbitos culturales y lingüísticos diversos, y luego continúan el viaje hacia otras textualidades y horizontes de lectura de manera siempre errante, siempre judío errante. (C. Elina Rosa 6)

Ce voyage des textes, des mots et des idées, parallèle à la notion d'intertextualité, apparaît sous plusieurs aspects dans les œuvres des deux auteures. Tout d'abord, par leur dimension polyphonique. En effet, les récits ne sont pas autobiographiques mais accueillent les échos d'autres voix que celles de l'auteure dans un contrepoint entre expérience personnelle et expérience commune. Les personnages d'Alicia Kozameh incarnent très souvent des ex-co-détenues, elle-même, sa fille Sara ou leur habile combinaison en un ou plusieurs personnages à l'identité ambigüe. L'auteure écrit dans le prologue de *Pasos bajo el agua* et de *Bruno regresa descalzo* :

> Lo sustancial de cada uno es verdadero, sucedió, lo viví yo misma o lo vivieron otras compañeras y yo lo supe, aunque he reemplazado nombres o quizá detalles que para nada cambian, de hecho, la esencia de la cosa. (A. Kozameh *Pasos bajo el agua* prologue)
>
> Martin, Gustavo, Pelusa, Consuelo y todos los que bailan a su alrededor, son personajes. Quiero decir: son ficticios. Tienen sus particulares similitudes o diferencias con todos los compañeros y con todas las compañeras, y con ninguno o ninguna. Podrían haber sido compañeros nuestros. En realidad, lo son. (*Bruno regresa descalzo* 13)

Dans le roman de S. Romano Sued, *Procedimiento*, on ne trouve aucun nom propre exceptés ceux des tortionnaires, personnages historiques réels. Une narratrice intervient entre parenthèses à plusieurs occasions, commente les évènements, se questionne, mais son identité ne nous est jamais révélée. Le roman allie imaginaire, expérience personnelle, faits historiques et témoignages dans un récit qui n'est ni témoignage, ni histoire, ni imaginaire, mais leur orchestration poétique. De nombreuses références au poète Paul Celan mettent en résonance la mémoire argentine et la mémoire juive, sans rapprocher les évènements eux-mêmes mais la violence et le traumatisme qu'ils ont générés. A plusieurs reprises sont insérés des vers du poète dans le corps même du texte :

> Había tierra en ellos, y cavábamos y cavábamos contra noches apuradas bajo vigilancia de orquestas y coros vespertinos sombreados por follajes usurpados a paisajes naturales. (*Procedimiento* 157)

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

Había tierra en ellos y
cavaban.
Cavaban y cavaban y pasaba así el día
y pasaba la noche. no alababan a dios
que, según les dijeron, querían todo esto
que, según les dijeron, sabían todo esto. (P. Celan *La rosa de nadie*)

Les influences qui nourrissent l'écriture des auteures ne viennent donc pas uniquement des expériences individuelles et collectives mais également de leurs rencontres textuelles. Les lectures antérieures, qui orientent et inspirent la création, apparaissent à travers de nombreuses citations, références, épigraphes, allusions, mentions de paroles ou de titres de chansons et l'inclusion parfois de fragments entiers de textes. Dans le roman *Basse danse* d'Alicia Kozameh, la narration est interrompue par une liste de noms d'artistes, écrivains, penseurs, musiciens, poètes, compositeurs :

> [...] Rachmaninov. James. D'Annunzio. Debussy. Gauguin. Mélies. Potter. London. Degas. Hofmannsthal. Dalton. Strauss. Mackintoch. Rolland. Yeats. Delius. Rodin. Picasso. Wagner. Wells. Clapton. Wharton. Lehár. Cézanne. Flagg. Rilke. Fonteyn. Leloir. Deledda. Galsworth. Garcia Marquez. Claudel. Elgar. Barnum. Lutyens. Roualt. Gorkuy. Rousseau. Guimaraes-Rosa. Sloan. Bellows. Benett. Bergson. Larbaud. Freud. Colette. Ravel. Monet. Nijinska. Chagall. Bartok. Behrens. Maggi. Apollinaire. Maeterlinck. Matisse. Bonnard. Stravinski. Legerlöf. Hamsun. Modigliani. Kandinsky. Weber. Gaudi. Epstein. Braque. Cropius. Ravel [...] Michaux. Mistral. Pasolini. Burgess. Ponge. Thomas. Pinget. Rudkin. Jellico. Frisch. Rivera. Dürrenmatt. Walsh. Parra. Tippett. Rosi. Supertramp. Zevon. Pynchon. Kitaj. Warhol. Michelucci. Teshigahara. Leduic. Plath. Dessau. Mandela. Bondarchuk. Led Zepelin [...]. (164-165)

Le roman est construit sur la base d'un dialogue entre deux frères siamois, Ancón et Tofé, dans une forme presque théâtrale. Leurs voix intérieures en italique remplacent les didascalies et commentent, complètent, ce que les personnages ne disent pas. Certains fragments sont exclus de l'espace diégétique, à tel point qu'il est difficile de savoir si c'est l'un des deux personnages ou l'auteure qui intervient. La forme de "liste", souvent utilisée par Alicia Kozameh, crée un virage dans l'impression visuelle que l'on retrouve dans *259 saltos*, *uno inmortal*. Cette fois-ci, ce ne sont pas des noms qui sont cités, mais une liste de mots commençant par la lettre "D" et appartenant à l'isotopie de la destruction :

129

> Desabotonar. Desacoplar. Desagregar. Desajustar. Desaferrar. Desarmar. Desarticular. Desatar. Desbarratar. Desarreglar. Desbrozar. Destrabar.

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

> Desobstruir. Desquiciar. Desgarrar. Desmontar. Desmadejar. Desempotrar. Desgajar. Descifrar. Descuartizar. Destornillar. Desordenar. Desharrapar. Desmenuzar. Descolocar. Desfigurar. Desplumar. Desligar. Desgreñar. Desmembrar. Deshojar. Deenganchar. Dsendredar. Descarscarar. Descoyuntar. Descalabrar. Desengranar. Desjarreatar. Desmañar. Desartatalar. Destejer. Desovillar. Deslindar.
>
> **130**
>
> Desnudar. (78-79)

Des échos se font constamment entre les propres textes des auteures (réécritures, rééditions, manuscrits, allusions aux œuvres précédentes). On trouve par exemple, dans le premier cahier d'Alicia Kozameh, un regard en arrière dans lequel elle évoque son insatiable curiosité, germe de sa créativité et de son imagination, qui l'empêchait, enfant, de se discipliner à la lecture des partitions dans son apprentissage de la musique. On retrouve cet élément chez le personnage de Sara dans *Pasos bajo el agua* :

> Desde los 7 años hasta los 11 estudié piano. Pero a los 4 años de estudio dejé; porque durante todo ese periodo había estado luchando incansablemente para que las distintas profesoras bajo cuyas manos había pasado me retiraran las partituras de delante de mi cara. Yo necesitaba sentarme al piano y crear mis músicas propias… no pude. Abandoné esos estudios odiando a todas las profesoras que había tenido y a todas las partituras del mundo. (*Primer cuaderno* 13)
>
> En esa clase toqué el piano con bastante locura, y me peleé con la profesora porque me sometía al escarnio de las partituras y yo quiero inventar, le decía. (*Pasos bajo el agua* 16)

A plusieurs reprises, des "ponts" sont faits d'une œuvre à l'autre. Le retour d'un personnage, d'une situation, d'un rêve, un souvenir, ou l'allusion à l'écriture d'un de ses ouvrages. Dans *259 saltos, uno inmortal*, non seulement l'écrivaine fait référence au manuscrit de *Pasos bajo el agua*, mais elle met en parallèle l'absence de titre du roman à venir avec la recherche d'un nom pour la fille de la narratrice. Elle confond de cette façon son personnage avec elle-même et la gestation de l'œuvre avec la gestation de l'enfant :

> *Pasos bajo el agua*, que todavía gozaba de ausencia de título y que tenía, también, nueve meses de vida, estaba inundado de mujeres […]. Pasando las hojas manuscritas de *Pasos*, en la búsqueda de una sentencia, de un título para el ser que podría llegar a ser mi hija, me prendí a un conjunto de cuatro letras, que, en todo caso, sonaba redondo, breve, claro. (*259 saltos, uno inmortal* 149)

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

Ces résonances, ces déplacements et ces découpages inattendus obligent le lecteur à prendre conscience de l'acte de lecture en se lançant lui-même dans une quête de sens au milieu d'un texte vivant. Les trajectoires multiples et les possibilités inépuisables de lecture font du texte un objet non plus immobile et achevé mais une *oeuvre ouverte* au sens où l'entend U. Eco, en réélaboration et en réinterprétation constante, "un message dont les clés restent imprévisibles" (231) ; "négation de l'ordre habituel et prévisible" (82) et "image de la discontinuité" pour "saisir de nouveaux aspects du monde" (124).

3 Errance de l'écriture

L'errance de l'écriture et du sens désigne donc d'une part le *perpetuum mobile* des langues et des idées, d'autre part les éclats de voix d'une "contre-langue" refaçonnée à partir des débris de la langue du pouvoir, en laquelle la confiance a été perdue. Son déplacement convulsif produit un texte fragmenté et discontinu. Fréquente dans l'écriture post-traumatique, la forme fragmentaire témoigne de la défiance contre le discours univoque de la dictature et de l'impossibilité de formuler la totalité de l'expérience. Dans les œuvres d'Alicia Kozameh et de Susana Romano Sued, le discours ne construit en effet aucune certitude. L'écriture prend la forme d'un flux de pensées abondant ou d'un ensemble de fragments désorganisés.

259 saltos, uno inmortal aborde la thématique de l'exil en tant que difficulté de s'intégrer à la terre d'accueil et impossibilité de retour à la terre d'origine. La nostalgie, écrit Émile Cioran, "c'est se sentir éternellement loin de chez soi", c'est "être arraché au sol, exilé dans la durée, coupé de ses racines immédiates, c'est désirer une réintégration dans les sources originelles d'avant la déchirure" (51). L'impossible retour aux sources et la difficulté de s'orienter sur le nouveau territoire provoquent un sentiment de vacuité :

178

> Se pregunta uno si no será mejor volver. Volver al propio río. A cuya arenosa orilla las humedades del sol han estado penetrando y oscureciendo los poros de casi todo el cuerpo, por años. A aquella misma esquina. La del café, a media cuadra de la facultad, donde exhibió la habilidad de descubrir ese fenómeno de la naturaleza que suele llamarse primer amor. Al propio cielo. El que cumple con imponer los límites, los designios y los formatos con y para los que vive [...]. Si no será mejor volver, se pregunta uno.

179

> Volver. Volver. A dónde. (104)

91

> Porque el exilio es algo que puede medirse por su largo, por su ancho, o por su profundidad, o por la combinación de todo eso, o por su completa vacuidad. ¿O no? (*259 Saltos* 53)

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

Les fragments se succèdent chronologiquement d'un point de vue numérique mais pas d'un point de vue sémantique. La narration avance par petits "sauts" d'un fragment à l'autre et certains semblent s'intercaler entre deux autres de façon périlleuse. Cette structure incarne l'angoisse de la dispersion : "sucesión de alegrías, excitaciones de corazón, de sobresaltos alucinatorios ante la difícil verdad de que nada, nunca, para nadie, volverá a ser lo mismo" (54). L'impression est amplifiée par les champs sémantiques du multiple et de l'infini : "infinidad de posibilidades", "inagotable variación de imágenes" "inesperada combinación de tonos" (54). La numérotation évoque celle des cahiers de prison dont chaque fragment porte un chiffre indépendant de sa date et de sa forme (poème, rêve, lettre, article copié…). Dans le roman de Susana Romano Sued, les îlots de texte datés créent l'illusion du journal, bien que les dates ne renvoient à aucune réalité concrète. En effet, les jours ("Día 20 catorce" (148) ; "0.76 de Día diez" (180) ou encore : "Día mil treinta y cuatro, catorce horas" (106) ; "Día uno, hora de cuarenta y tres mujeres a mediodía" (174)), plutôt qu'une mesure de temps, semblent être des noms propres donnés aux souvenirs, dont il ne reste que des impressions difficiles à cerner par des mots. Depuis le présent, la mémoire traumatique tente de localiser des souvenirs aux contours vaporeux qui peinent à rejoindre la conscience, comme encore à l'état de rêve.

Dans *Natatio Aeterna*, les fragments sont si conjoints et leurs frontières si minces qu'ils tracent un cercle parfait. Le narrateur à la première personne change constamment d'identité, il mène le lecteur d'un récit à l'autre et l'emporte dans une ronde de devenirs. Il incarne successivement un bandit autrichien, une danseuse de ballet, une petite fille terrorisée par les bouches ouvertes desquelles s'échapperaient des monstres, un musicien de rock, un chirurgien, un chat, un ex militant argentin, une jeune fille au parcours de vie difficile, un jeune homosexuel, une grenouille et un joueur de tambour spirituel, Kevin, qui ferme le cercle sur la symbolique de la ronde, dans laquelle interagissent parole, rythme et harmonie :

> El ritmo es la palabra. El ritmo es el pensamiento. Y no necesitamos más que eso para existir en paz. Para existir en un estado puro y primario. Y dejar que por el orificio del corazón salgan las tensiones, y que por ese mismo orificio penetre la música hasta los interiores más profundos, y conmueva. Hasta el centro de la médula. Y la otra interacción que no debe escapárseles, Celia, es la que existe entre los que tocan el tambor y los que escuchan. Ésa es la esencia, la savia, la sangre del círculo. Sin espectadores el círculo sería otra cosa. (160)

En mentionnant l'auditeur du tambour et le spectateur du cercle, le narrateur met en lumière l'importance de la réception du texte. Le lecteur, auditeur et spectateur, entre lui-même dans le cercle de la narration et tente de comprendre son fonctionnement avec pour seuls indices le retour systématique d'objets auxquels chaque personnage se réfère de manière distincte : "la valija", "el reloj despertador", "la afeitadora" et "la corona". L'irrationalité, la métamorphose et les rapports étranges qu'entretiennent les symboles et les mots entre eux donnent l'impression d'un délire onirique, d'un flux ininterrompu d'idées, de mots et d'images dans lequel la lecture progresse comme

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

dans un labyrinthe, entre angoisse d'égarement et espoir de liberté devant l'infini des trajets possibles.

4 Incohérence et quête de sens

Si l'errance est provoquée par la perte de sens et la rupture d'un ordre antérieur, ce qui donne l'impulsion au mouvement est la nécessité de retrouver une cohérence et une unité perdues. Didier Anzieu, dans *Le corps de l'œuvre*, compare l'acte créateur à un état de crise psychique, état de "saisissement" produit par un évènement brutal et traumatique ayant généré un décrochage avec le réel. Très souvent, chez les deux auteures, le narrateur présente effectivement des symptômes de psychose – fragmentation et multiplicité du Moi, dédoublement et perte du sentiment d'unité et d'identité– qui se traduisent dans l'écriture par des modalités d'énonciation mobiles et ambigües.

La fracture identitaire et la perte des évidences du réel, de la conscience du temps et de soi, va jusqu'au doute de la propre existence : "No existe el tiempo. No existe la consciencia. No existe el equilibrio. No existe el libre albedrío. Para qué tengo que existir yo, entonces" (A. Kozameh *Bruno regresa descalzo* 91). Dans cette situation, l'errance devient synonyme d'absence ; ancrage impossible au moment présent. L'opposition présence-absence est d'ailleurs récurrente chez les deux auteures, associée aux binômes vide-plein, contenu-contenant, fini-indéfini :

> Indicio de vacío referente
>
> denota lo que alude
>
> y está ausente
>
> Dignifica lo que significa
>
> forma contornos
>
> de lo contenido.
>
> (S. Romano Sued *Algo inaudito pasa* 39)

> La certeza de que en lo que nos rodea no hay certezas. La seguridad de que lo que se mueve a nuestro alrededor y que, de hecho, nos contiene, es una ausencia. Un hueco. (A. Kozameh *259 saltos* 127)

> Presencia. Opuestos. Ausencia. Fuerzas ejerciendo presiones unas contra las otras, y las tormentas: ¿quién realmente puede decir, puede reconocer, la diferencia entre estar presente y estar ausente? ¿Qué es estar y qué es no estar? ¿Qué es haber realmente estado, de cuerpo completo y presente, en la pelea cotidiana, en la búsqueda de un detalle, de una idea, de una manera de ir creando un formato de mayor belleza en el que fuera posible contener las dimensiones de este mundo? (29)

Il est fréquent qu'un fragment de texte prenne la forme d'un flot de questions sans réponse. Cet état d'incertitude et d'angoisse existentielle découle de la perte des évidences, l'hyper-conscience de l'*Ego* et la solitude extrême de la prison : "Sola. Estoy

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

sola verdaderamente. No hay nadie conmigo. Sólo las camas. ¡Qué luz! ¡Qué monstruoso desierto de luz!" (A. Kozameh *Secundo cuaderno* 7). Toutefois, la solitude lorsqu'elle est observée par la conscience n'est plus anxiété du vide mais exploration de soi : "No. La soledad no existe si sabemos hacer de ella un estado de ánimo a través del que logramos conocer nuestro interior" (Alicia Kozameh *Primer Cuaderno* 25). Chez Alicia Kozameh, on trouve de nombreux monologues intérieurs, avec des allusions au passé carcéral, des regrets, des angoisses et une très forte tendance à l'introspection. Ce retrait du monde vers le Soi intérieur prend la forme d'un flot de pensées envahissantes, empreintes du désespoir de comprendre et d'une angoisse profonde à la limite du délire. Bruno, le personnage de *Bruno regresa descalzo*, traverse une dépression aigüe. Rongé par le souvenir de la prison et par la culpabilité d'être vivant à la place d'un autre, immobile sur le sol, il se laisse aller à un questionnement incessant. Les yeux figés sur la "manchita rosa" qui maintient sa concentration, son imagination entreprend un aller-retour sans fin entre les murs de sa chambre et ceux de sa cellule :

> Sentía esa manera de sentir, de permitir la invasión del pensar, ayer exactamente como hoy, clara prueba de la existencia del tiempo como vacío, como fantasma, de la entelequia inventada con la voluntad de sojuzgar y rodear de límites a este pequeño mundo, el único con el que contamos. Sentía ese sentir en mi celda de ayer, que es mi celda de hoy. (71)

Le roman est entièrement construit comme un monologue d'une incohérence et d'une lucidité aigües qui évoque par moments le délire du schizophrène. Outre la dualité de son identité – employant alternativement le *je*, le *tu* et le *il*, il s'adresse à lui-même par les prénoms Martin et Bruno, Bruno étant le prénom utilisé pour camoufler son identité lors de son arrestation –, le narrateur se décline en une multitude de copies de lui-même qu'il imagine déambuler dans la maison, jusqu'à douter de qui est le véritable "lui-même" : "¿Y si el original no soy yo? ¿Y si él es el que apareció primero y yo soy un reflejo? ¿O su copia?" (225). Si le "Moi n'est qu'une position d'équilibre" (Henri Michaux 217), l'errance est ici la perte du fil rouge de cet équilibre, le brouillage des contours du moi, sentiment d'irréalité et d'absence symptomatiques d'un dysfonctionnement du rapport à l'espace et à soi. Chez S. Romano Sued, cette rupture se manifeste à travers la fracture entre le corps et la conscience. Le corps devient une masse lourde de l'expérience douloureuse, coquille, carcasse vide : "Soy cáscara de vida, tengo y no tengo cuerpo" (*Procedimiento* 57). Qu'il s'agisse des textes écrits en prison ou de ceux publiés par la suite, la création naît de l'urgence de retrouver la cohérence perdue. Dans cette quête d'harmonie, le corps est le moyen de se sentir vivant, de prendre des repères, de reformer des contours :

> Mi cuerpo, esa caja sagrada en cuyo interior guardo algo indescriptible de mí. Yo, mi cuerpo, que no debe destruirse. Que debe permanecer intacto para no dejar escapar la sustancia interior. Para no morir. Para seguir viviendo. (Alicia Kozameh *Secundo cuaderno* 16)

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

> Me acaricio, recupero medidas, atrapo recuerdos de contornos, palpo, esperando sorteos, caprichosos pulgares bajados para festín de muerte. (S. Romano Sued *Procedimiento* 57)

Un lien se tisse entre le corps et l'écriture, entre la peau et les mots. La page forme une peau métaphorique, un "Moi-peau", pour reprendre la notion de Didier Anzieu, qui "maintient les limites du Moi et le sentiment d'être intact" (*Le Moi-peau* 127). Ce lien est fondamental chez nos deux auteures :

> Me he hecho presente en esta hoja sólo para dejar constancia de que existo [...]. Poder aferrarme a una cosa segura, es decir, tener un verdadero punto de referencia. (*Secundo cuaderno* 15)
>
> Trazas de memoria conservada más allá de borradura y muerte, inscriptas en pómulos y tibias. (*Procedimiento* 50)

En prison, le cahier devient la projection de l'espace mental, espace de résistance impénétrable par la censure et par la violence. Cet espace, en prison, est mis en commun. Non seulement dessiner, écrire et se souvenir mais également partager et communiquer deviennent un but fondamental. Les détenues de Villa Devoto organisent des réseaux de solidarité, des activités manuelles, représentations de théâtre, chant, ateliers littéraires, *etc.* :

> Cada acción de hostilidad enemiga tiene su contrapartida en una resistencia: hacer gimnasia en menos de un metro cuadrado, leer cuentos, estudiar, contar películas, danzar, representar obras recordadas o inventadas, transmitir mensajes a través de las cañerías, hablar en horarios de silencio, discutir políticamente, escribir pequeños mensajes para el exterior, vigilar la proximidad de las guardianas. (*Nosotras presas políticas* 18-19).

Les prisonnières mettent en place des stratégies pour communiquer, pour faire circuler l'information. Ce réseau de solidarité apparaît fréquemment dans les œuvres à travers les symboliques d'un corps unique et multiple, "el cuerpo de todas, somos. El gran cuerpo completo. Todo el cuerpo. Su sangre somos, y los huesos. La piel y la respiración" (A. Kozameh "Bosquejo de alturas" 33), d'une lumière fulgurante, d'un flux d'énergie ou d'une mise en harmonie : "hay fulgores. Son las miradas que se cruzan en el espacio. Son algunas palabras." (14). Les mots sont des lumières, "brillos [...] que corren entre bocas y oídos" (15). La parole n'est plus seulement communication mais mouvement de résistance. Contre la réponse unique et l'immobilité de la parole du pouvoir, "mentira del poder hecho "mano dura", hecho orden social de lo estático" (*Nosotras presas politicas* 19), l'écriture devient une question éternellement ouverte, mouvement de vie : il faut dire, se mouvoir, pour résister à l'annihilation et la déshumanisation.

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

5 Errance et danse du sens

Si l'errance est un déplacement sans début et sans fin, elle "pousse par le milieu" (Deleuze et Parnet 37). Déplacement qui ne mène nulle part, le mouvement errant ne poursuit aucun autre but que le mouvement lui-même. Cette définition entre en résonance avec les mots de Giorgio Agamben et nous invite à mettre en lien errance et danse : "dans le mouvement de ceux qui dansent, l'absence de but se fait chemin, le manque de fin devient moyen, pure possibilité de se mouvoir, politique intégrale" ("Le geste et la danse"). Evoquer la danse en lien avec l'écriture nous permet d'associer au langage verbal et mélodique de l'écriture poétique le langage corporel. Si le langage poétique se déplace sur l'axe monodique du langage verbal et polyphonique du langage musical, le mouvement dansant envisage toutes les directions possibles dans l'espace chorégraphique dont les seules limites sont celles du corps. Chez Alicia Kozameh les limites sont associées au mensonge, s'en défaire signifie s'approcher de la vérité :

> No hay líneas que determinen límites. No hay marcas que establezcan que esto está de este lado y lo demás del otro. Todo lo que parezca demarcaciones o muros o fronteras carece de veracidad y de aplicación concreta, real. Es una mentira. (*Bruno regresa descalzo* 223)

Le corps par les voies de l'imagination s'échappe de ce qui délimite et catégorise pour se défaire des contraintes d'un réel oppressant. La pensée danse, s'élève, elle ouvre une multitude de sens possibles, perles libres qui entrent en harmonie : "Esquirla danzarina, melodiosa" (Kozameh *Manos en vuelo* 24). Un corps dansant est un corps léger et mobile qui défie les contraintes de son poids et de son espace. L'idée d'écriture et de pensée dansantes nous invite à penser l'harmonie sans la gamme, le corps sans organe (Artaud, Deleuze) et le mouvement sans but : inutile et inscrit dans l'instant. C'est *l'ici-et-maintenant* du poème : quelque chose d'inouï se passe, maintenant : *Algo inaudito pasa* (S. Romano Sued). Le corps, l'écriture et le sens errants ne visent pas l'aboutissement d'un texte fini mais dessinent la chorégraphie des empreintes qu'a laissées le geste poétique. Dans ces vers de *Mano en vuelo*, les termes "pregunta", "palabra", "formación", "cuerpo", "bailarinas", "círculo", "baile", "celebración", reçoivent un sens inédit et accueillent dans un champ sémantique commun la question, le mouvement, le corps, la danse et la vie :

> Me pregunto, porque no sé cómo no preguntármelo,
> qué celebro yo con esta palabra en formación,
> con esta sílaba.
> ¿y los cuerpos de los bailarines
> ¿Qué baile bailan, en qué baile
> componen ese giro,
> a qué baile pertenece
> ese círculo descrito por cada uno de sus brazos, sus cinturas, sus muslos en lato,

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

torrentes de la aurora?
¿Qué baile es éste?
¿Qué se celebra aquí?
(Kozameh *Mano en vuelo* 19-20)

Il nous importe de distinguer "el baile" et "la danza". En effet, ce qui nous intéresse, ce n'est pas la danse réalisée, "la danza", en tant qu'"écriture corporelle" équivalente à des "paragraphes en prose dialoguée", "poème dégagé de tout appareil du scribe", comme a pu l'évoquer Mallarmé dans "Ballets", mais "el baile", c'est-à-dire le mouvement dansant ; le geste du danseur et l'instant de la danse. Dans *Mano en vuelo*, la main détachée du corps resté au sol, écrit et témoigne, danse encore, reste en vol :

El cuerpo que tuve no baila
y yo bailo
de sobresalto en sobresalto
entre una capa de aire
y la que se le superpone
convocada a los alaridos por los revoloteos
del simún.
Bailo
hasta que dejo
de bailar. (47)
No baila, ya no baila, el cuerpo al que pertenecí. (52)

L'errance chez Alicia Kozameh et Susana Romano Sued désigne donc la "pure possibilité de se mouvoir" (G. Agamben). Mouvement vivant, mouvement dansant, elle n'est pas uniquement détresse du morcellement et angoisse d'égarement mais également recherche d'harmonie et promesse de liberté. Errer devient synonyme d'écrire pour survivre, pour résister au silence définitif, silence qui serait fin de l'errance, fin de la danse.

Références bibliographiques

Agamben, Giorgio. "Notes sur le geste". *Moyens sans fins, Notes sur le politique*, Paris: Rivages poche, 1995.

—. "Le geste et la danse", *Revue d'esthétique* n°22, Paris: Nouvelles Editions Place, 1992.

Anzieu, Didier. *Le corps de l'œuvre*, Paris: Gallimard, 1981.

—. *Le Moi-peau*, Paris: Dunod, 1995.

Bolte, Rike. Entretien avec S. Romano Sued: "Rumor de muerte seca oímos: hablar en lugar de nuestras voces canceladas" Goethe-Institut e. V., Humboldt Redaktion. 2008.

Cioran, Émile. *Précis de décomposition*, Paris: Gallimard, 1949.

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

Clair, Jean. *Zoran Music à Dachau. La barbarie ordinaire*, Paris: Arléa, 2018.

Deleuze, Gilles et Parnet, Claire. *Dialogues*, Paris: Flammarion (Champs), 1996.

Désormières, Catherine. "Errance du sens et sens de l'errance". Thèse. UNICAEN, 1992.

Eco, Umberto. *L'Œuvre ouverte*, Paris: Editions du Seuil (Points), 2015.

Echagüe, Hugo. "La obra de Paul Celan: poesía, poética, metapoética y ética". Thèse. UNC, 2017.

Elina Rosa, Claudia, "Las zonas de diáspora. La traducción según Susana Romano Sued", Cuaderno LIRICO. Web. Consulté le 25 février 2020.

Kozameh, Alicia. *Basse danse*, Córdoba: Alción Editora, 2007.

—. "Bosquejo de alturas", *Ofrenda de propia piel*, Córdoba: Alción Editora, 2004.

—. *Bruno regresa descalzo*, Córdoba: Alción Editora, 2017.

—. *259 saltos, uno inmortal,* Córdoba: Alción Editora, 2012.

—. *Los cuadernos de la cárcel,* inédit, CRLA-Archivos, Université de Poitiers, Fonds Alicia Kozameh.

—. *Pasos bajo el agua,* Córdoba: Alción Editora, 2006.

—. *Mano en vuelo,* Córdoba: Alción Editora, 2009.

—. *Natatio aeterna,* Córdoba: Alción Editora, 2011.

Le Breton, David. *Du silence*, Paris: Métailié, 1997.

Mallarmé, Stéphane. "Ballets". *Divagations*, Paris: Bibliothèqe-Charpentier, Eugène Fasquelle éditeur, 1897.

Michaux, Henri. *La plume*, Paris: Gallimard, 1938.

Nouss, Alexy. "Deux bouchées de silence : une lecture de Paul Celan". *Protée* n. 28 vol 2, 2000 : 35-46. Web. Consulté le 20 février 2020.

Pfeiffer, Erna, éd. *Alicia Kozameh, Etica, estética y las acrobacias de la palabra escrita*, Pittsburg: Instituto internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburg, 2013.

Romano Sued, Susana. *Algo inaudito pasa*, Santa Fe: Ediciones UNL, 2014.

—. *Consuelo de lenguaje*, Córdoba: Ferreyra Editor, 2005.

—. *El Meridiano,* Córdoba: Alción Editora, 2004.

—. *La diáspora de la escritura*, Córdoba: Alfa, 1995.

—. *La escritura en la diáspora: Poéticas de traducción, significancia, sentido, reescrituras,* Córdoba: Narvaja editor, 1998.

—. *Pour mémoire, Argentine 1976-1983*. Ed. Bilingue. *Procedimiento, memoria de la Perla y la Ribera* (2007). Trad. A. C. Chasset et D. Jacques Minnhegheer. Paris: Des femmes, 2017.

— et Fede Flores. "LEERE: Los silencios del sonido", 2005. CD. Bandcamp. Web.

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584