



HAL
open science

Écrire l'épuisement du monde. Mugre rosa de Fernanda Trías

Nadège Guilhem

► **To cite this version:**

Nadège Guilhem. Écrire l'épuisement du monde. Mugre rosa de Fernanda Trías. Crisol Série numérique, 2024, 31. hal-04628822

HAL Id: hal-04628822

<https://hal.science/hal-04628822>

Submitted on 28 Jun 2024

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

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

Écrire l'épuisement du monde. *Mugre Rosa de Fernanda Trías*

NADÈGE GUILHEM BOUHABEN
CEIIBA, UNIVERSITÉ TOULOUSE JEAN-JAURÈS
nadege.guilhem@yahoo.fr

Introduction. Enjeux de la (dé)politisation des écrivaines

1. L'un des premiers réflexes de la critique face à l'émergence massive d'écrivaines latino-américaines en ce premier quart du XXI^e siècle a été de les considérer comme le « nouveau boom » (Palermo, 2019). Les écrivaines concernées ont explicitement refusé d'être associées à ce phénomène économique soulignant, comme Fernanda Trías, l'ironie de la comparaison avec un phénomène qui a largement contribué à l'invisibilisation des écrivaines (Giménez Lorenzo, 2021). Cette comparaison comporte par ailleurs plusieurs dangers. Dans un article (Giménez Lorenzo, 2021), la journaliste Clara Giménez Lorenzo donne voix à certaines des écrivaines concernées qui exposent les raisons de leur refus d'être associées à ce terme. Il en ressort qu'associer ces écrivaines au boom signifierait d'abord les replacer dans une généalogie masculine et masculiniste, ensuite réduire leur travail à un phénomène commercial, et enfin nier les particularités de chacune des œuvres de ces écrivaines pour les lire « como una masa » (Trías ; Critchley, 2022). Ces trois effets participent conjointement de la dépolitisation des œuvres écrites par des femmes, une stratégie systémique ancrée dans le champ littéraire que nous allons expliquer en suivant.
2. En ce qui concerne l'Uruguay, pays dans lequel Fernanda Trías est née et a commencé sa formation universitaire, il est communément admis que la « Generación crítica » (Rama, 1971) a permis et vu se concrétiser l'intégration des femmes écrivaines dans le champ littéraire uruguayen. Or, celles-ci « solo excepcionalmente llegan a gravitar en instancias de consagración » (Dalmagro, 2003). Même les discours les plus progressistes de l'époque, comme celui d'Ángel Rama, reflètent le traitement paternaliste dont sont victimes ces écrivaines. On les considère, au mieux, comme des

« pollitos que, para nacer, rompen la cáscara » (Rama, 1966). Et si on reconnaît leur « auténtica necesidad de actuar en guerra » contre les « infinitos prejuicios y convenciones » (Rama, 1966) qui les censurent, il n'en reste pas moins qu'on les renvoie sans cesse à la jeunesse, à l'innocence, au manque d'expérience et de connaissance¹. Rama, lui-même, explicite son propos en ajoutant qu'elles écrivent « sin saber siquiera qué se busca o a dónde se pretende llegar » (Rama, 1966). Ces préjugés ont débouché sur une injustice épistémique (Fricker, 2021) qui s'est traduite par le *misreading* des œuvres de ces écrivaines. Ainsi, par exemple, dans les œuvres d'Armonía Somers seul l'érotisme a été lu, au détriment des viols conjugaux. Cette dépolitisation des œuvres qui consiste en l'occultation du discours critique des écrivaines n'est pas propre à l'Uruguay et est, au contraire, une stratégie généralisée qui a touché jusqu'aux écrivaines les plus reconnues comme Gabriela Mistral dont l'œuvre a essentiellement été associée à la maternité occultant les dimensions de la critique sociale et de la dissidence sexuelle.

3. La lecture partielle et partiale des œuvres des écrivaines illustre une injustice épistémique qu'il est essentiel d'identifier et de prendre en compte pour proposer de nouvelles lectures de ces œuvres qui rendent justice à leur pluridimensionnalité. Il ne s'agit donc pas (seulement) de lire davantage d'œuvres d'écrivaines mais surtout de se poser la question de la manière dont on les lit en ayant conscience que « las estrategias de la escritura y de la lectura son formas de resistencia cultural » (Lauretis, 1992 ; 17). Les écrivaines actuelles ont une conscience aiguë des enjeux du champ littéraire qui n'est autre qu'un « territorio de intervención política » (Richard, 2011), terme qu'elle définit comme « un campo de fuerzas atravesado por relaciones de poder que gobiernan prácticas, discursos, representaciones, cuerpos e identidades mediante sistemas de imposición, subyugación y exclusión de lo que no se ajusta a sus reglas de dominancia » (Richard, 2011 ; 465).

4. Aux stratégies du champ littéraire, les écrivaines actuelles en opposent de nouvelles. Les nombreux entretiens qu'elles accordent fonctionnent

1 Alicia Migdal l'explique bien, dès 1986: «En el campo de la reflexión teórica, la mujer pareció ser una joven permanente: como joven y como mujer amablemente marginada de la posibilidad de reclamar un lugar dentro de la hegemonía masculina, para su potencial discurso, si lo tenía. Milán Kundera afirma que “la juventud es la edad femenina del hombre”. En este caso, lo femenino fue la edad eternamente joven del intelectual del 45. Jóvenes eternas y hombres bonachones» (Migdal, 1986 ; 71).

comme des périclives des œuvres dans lesquels elles s'attachent à expliquer le processus de création et d'écriture, les influences et généalogies dans lesquelles elles s'inscrivent et, de manière générale, montrent leur maîtrise de l'office. Elles s'opposent ainsi, sans les mentionner explicitement, aux critiques hâtives qui désigneraient le manque d'expérience, de maîtrise, de connaissance. Le risque d'injustice épistémique est élevé parce que ces écrivaines publient dans un champ qui est, encore aujourd'hui, masculiniste et parce que leur positionnement politique confronte le système cis-hétéro-patriarcal et capitaliste. Leurs œuvres et le travail fastidieux d'accompagnement qu'elles opèrent se constituent en tant qu'« activisme épistémique » (Medina, 2019), autrement dit des « pratiques de résistance [...] et de désobéissance qui impliquent un engagement qui dépasse de loin l'échange d'arguments. » (Radi, 2023) et s'inscrivent donc, au-delà des généalogies et influences propres au champ littéraire dans une diversité des pratiques activistes, « du cri à la peinture des murs, de l'arrêt et de l'interruption de la vie publique à la création de nouveaux récits, de nouveaux monuments, de nouveaux espaces, etc. » (Medina, 2019 ; 24). C'est, par exemple, dans un entretien à propos de *Mugre rosa* que Fernanda Trías a recentré la conversation sur une des thématiques qui avait été occultée en déclarant : « una de las cosas que más opacadas quedaron fue el tema de la conversación sobre la catástrofe ambiental » (Trías, Rada, 2022). Dans cet article, nous saisissons la perche tendue par Trías et proposons de lire *Mugre rosa* depuis une perspective écoféministe. Nous faisons l'hypothèse que, dans ce roman, le fait politique (écologique) et le fait littéraire sont intrinsèquement liés et nous proposons d'étudier la manière dont l'écriture de « l'épuisement du monde » se matérialise.

1. L'épuisement du monde

5. L'expression « épuisement du monde », telle que nous l'utilisons dans cet article, désigne à la fois le processus d'épuisement des ressources, de dégradation des conditions de vie, de perte progressive des libertés fondamentales et d'épuisement psychique qui en résulte², dans un contexte où les

2 Cette notion s'approche de la notion de « post-global » que proposent Benjamin Loy et Gesine Müller : « Contrary to concepts such as “deglobalization” (Bello 2005, James 2018), which are fixated on world trade and economic policy dimensions, our notion of post-globality not only aims to integrate the philosophical and aesthetic dimensions of the problematic economic, ecological, social, and technological dimensions of

limites de la mondialisation et du système d'exploitation capitaliste se font chaque jour plus présentes, mais aussi pour désigner de nouvelles formes de création qui tentent d'appréhender ce phénomène. Trías, comme de nombreuses écrivaines actuelles, a une conscience aiguë de l'épuisement du monde ;

Si cada generación piensa su propio apocalipsis, yo pertenezco a la que está protagonizando el terror climático, un terror que asume la forma de un punto difuso en el tiempo después del cual no habrá retorno. El tic tac de ese reloj es ensordecedor. El nuevo terror me parece inseparable del terror ecológico. Por eso, una novela como *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin, le da otra vuelta de tuerca a las historias de fantasmas, muy en clave siglo XXI, con los agroquímicos como fuerza invisible. No conocemos la distancia que nos separa de la próxima catástrofe, personal o colectiva, pero sí conocemos la velocidad a la que avanza ese vehículo implacable que es el tiempo (Trías, De Leone, 2023 ; 53).

6. Cette déclaration aborde trois points clé de l'épuisement du monde : son omniprésence, les nouvelles formes de création littéraire qu'il génère et son extension temporelle incertaine. Nous pouvons toutes et tous observer le premier point, nous nous concentrerons donc sur les deux suivants.
7. L'épuisement du monde est un processus. C'est un phénomène qui est caractérisé par le temps de la latence, autrement dit, un étirement du temps. Il constitue une phase liminale entre un état (ici, le monde global/la mondialisation) et un « après », qui subirait les conséquences du premier. Le temps intermédiaire, celui où les limites sont chaque jour plus palpables sans que toutefois le basculement, ou le passage de l'un à l'autre s'opère réellement, est celui qui nous intéresse ici. C'est-à-dire, le temps qui d'un seuil devient un corridor, par un processus d'étirement, dans lequel il est impossible de faire autre chose que d'avancer.
8. À partir de ces réflexions et si nous considérons avec les travaux de Beecroft que « les littératures opèr[e]nt dans certains environnements culturels [et] sont enclines à utiliser des caractéristiques formelles spécifiques adaptées aux contextes particuliers dans lesquels elles se trouvent » (Beecroft, 2016 ; 195), nous en venons à nous demander comment se maté-

exhaustion, but to understand them as fundamentally dialectic. The prevailing notions of a “[n]egative globality” as “the underside of the great narrative of global modernization” (Moreiras, 2001 ; 51) » (Loy, Müller, 2023 ; 2) Nous avons cependant fait le choix de ne pas retenir le terme « post-global » car il présente l'inconvénient d'attirer l'attention sur la catégorisation à outrance et la multiplication des termes qui disent l'après globalisation et nous souhaitons nous concentrer sur la notion-même « d'épuisement du monde ».

rialise l'écriture de l'épuisement du monde. Nous rejoignons les chercheur·euses actuel·les qui mettent en lumière « el peso de la invención en un mundo agotado » (De Leone, 2023 ; 2) et insistons sur le fait que cet épuisement du monde impulse de nouvelles écritures. Nous essaierons de comprendre comment Trías écrit cet épuisement du monde dans son roman *Mugre rosa* et pour cela nous balayerons les différentes strates de l'œuvre du traitement de l'espace-temps aux voix narratives en passant par l'étirement des relations affectives et la forme même de l'œuvre dans le but de montrer comment celles-ci s'alimentent réciproquement.

2. *Mugre rosa*

9. *Mugre rosa* est un roman dans lequel Trías raconte l'histoire d'une femme dont le monde affectif s'effondre dans un contexte d'épidémie nationale. *Mugre rosa* est une œuvre *glocale*. Trías l'a écrit entre Madrid et Bogotá et, tout en reconnaissant des influences de cette dernière par exemple, elle revendique l'identité uruguayenne de cette œuvre :

Por ejemplo, *Mugre rosa* es una novela uruguaya, y yo hice el trabajo de reconstruir las calles y los uruguayos saben de qué calles estoy hablando, entonces por un lado es súper uruguaya, pero por otro lado yo noto cuáles son las influencias colombianas, por ejemplo, cosas que tienen que ver con ciertas violencias estatales, el estado siendo muy violento en sus controles, con sus imposiciones, unas burocracias muy enredadas, y me doy cuenta que son influencias de mi estancia en Colombia (Trías, Critchley, 2022).

10. Le roman s'ouvre sur des motifs familiers dans la littérature uruguayenne : Les mentions du port, du brouillard, du « moho » et de la « herumbre » renvoient immédiatement à *El astillero* de Juan Carlos Onetti, tous deux – l'œuvre et l'écrivain – figures nationales :

Como una Santa María, igual de gris y devastada pero en clave apocalíptica, la ciudad portuaria de *Mugre rosa* tiene su propio astillero, ese símbolo del fracaso de un modelo de país, transmutado ahora en una procesadora nacional, un matadero tan monumental como un estadio de fútbol que alimentaría la farsa (la máscara) de un Estado incompetente, aferrado a su proyecto de modernización tecnológica y de avance científico mientras el país entero, y tal vez el mundo, se encamina ciego hacia su fin (Trías, 2023 ; 55).

11. Ces mentions font appel à un sentiment d'identification fort autour du port de Montevideo³. La familiarité de certains motifs (le port, mais aussi

3 Comme le dit Fernanda Trías, « Para la transfiguración distópica de mi ciudad natal,

plus en avant « el Clínicas ») permet d'opérer une mutation via des stratégies d'inversion, de déplacement qui sont d'ailleurs explicitées dès le début de l'œuvre comme des outils qui « aún podían modificar el paisaje » (Trías, 2021 ; 13). La catastrophe sanitaire et écologique qui a lieu dans le roman est celle qui impulse ces changements et ces derniers se traduisent par une reconfiguration de l'occupation de l'espace.

12. Dans le roman, contrairement à la réalité, les riches se réfugient à l'intérieur des terres. La narratrice-protagoniste est dans une position intermédiaire, elle fait office de témoin des différentes classes. Elle observe, d'un côté, sa mère qui s'est réfugiée dans une sorte de campagne pour classe moyenne, d'autre part, les parents de Mauro, l'enfant dont elle s'occupe, et qui sont des personnes de pouvoir, sont à l'intérieur des terres, enfin la ville côtière avec l'éventail chaque fois plus restreint de personnes qui y résident (les taxis, quelques fous mais aussi, on le suppose d'après la question récurrente de la mère de la protagoniste, ceux qui n'ont pas assez d'argent pour en partir) donc, les pauvres. Le phénomène de sclérose de la société est explicité à plusieurs reprises sur fond de violence classiste et hygiéniste à travers des discours rapportés : « los de adentro miraban el fenómeno por televisión, veían subir las cifras de enfermos y temían que toda esa gente se mudara algún día a sus ciudades limpias y seguras » (Trías, 2021 ; 30). Les zones de l'intérieur ne sont désormais plus cet espace reculé et arriéré mais un espace qui constitue un refuge et dont l'isolement est souhaité. La ville côtière, elle aussi, subit des métamorphoses. Elle devient inhospitalière et chaque fois plus méconnaissable. La ville d'avant l'épidémie est familière pour les lecteur-ices autant que pour la narratrice-protagoniste, sa métamorphose est inquiétante. La perte de repères croissante est soulignée par des allers-retours constants entre la période d'avant la pandémie et le présent marqué par la pandémie.

13. La pandémie joue l'effet d'un détonateur qui déplace le rapport traditionnel aux catégories structurantes d'espace-temps pour impulser de nouvelles manières d'appréhender le monde. Le lexique qui fait référence à la lenteur et à la rapidité, mais aussi au commencement et au final ponctue le texte. De fait, l'ensemble du roman est contenu dans un entre-deux qui

Montevideo, traté de pensar qué tipo de catástrofe afectaría de manera directa el centro afectivo de la ciudad, y concluí que esa amenaza debía llegar del río. Montevideo y toda la franja costera, la zona más poblada del país, construyó su identidad en torno al agua. Al contrario que Buenos Aires, Montevideo vive de cara al río de la Plata, tan ancho que desde siempre lo llamamos mar » (Trías, De Leone, 2023 ; 54).

constitue à la fois un enfermement et un passage vers un nouvel état : « El comienzo nunca es el comienzo. Lo que confundimos con el comienzo es solo el momento en que entendemos que las cosas han cambiado » (Trías, 2021 ; 45). Cette phrase est répétée de manière plus ou moins similaire à plusieurs reprises dans le roman, et ce, dès la première page, comme une ponctuation qui nous rappelle à l'ordre (au désordre ?) et qui fait se rejoindre le fait littéraire et le fait socio-politique. Cet instant pris entre ce qui n'est plus (« ya no ») et ce qui n'est pas encore (« todavía » ; « aún » [Trías, 2021 ; 13], respectivement aux lignes 10, 12 et 16) dans un temps défini non plus par rapport à l'heure ou au calendrier mais par rapport à ce nouveau phénomène que sont « los días de niebla » (Trías, 2021 ; 13), qui sont les premiers mots du roman, est le symptôme le plus visible de la reconfiguration de l'espace qu'opère Trías à partir d'une temporalité sensible.

3. La latence ou le temps de la résistance de l'intime

14. Il y a dès le début de l'œuvre la conscience d'un avant-après, mais c'est la latence entre ces deux temps qui est narrée ;

Yo quería que *Mugre rosa* se ocupara del “durante”, para poder ahondar en la pregunta: ¿cuándo empieza lo que empieza y cuándo termina lo que se acaba? En el durante prima la confusión, la información contradictoria, los rumores y la negación (Trías, 2023 ; 58).

15. Dans *Mugre rosa* la situation d'énonciation est postérieure au récit. La narratrice raconte depuis un espace-temps incertain et postérieur à l'histoire – et, semble-t-il, à l'Histoire. Le temps de l'histoire est un temps bref qu'elle étire et qu'elle refuse de laisser partir par une succession d'analepses qui renvoient à des passés divers. Ce qui est reconstruit dans ce roman ce n'est pas la chronologie des faits mais l'expérience d'une résistance de l'intime qui cherche à mettre du temps devant ce « futuro que ya está aquí » (Trías, 2021 ; 276).

16. La résistance est clairement exprimée, comme lorsque la narratrice déclare : « Un final es solo la constatación de que algo más ha empezado. Yo me resistía a ver ese nuevo principio, como me había resistido a todos los principios, desde siempre » (Trías, 2021 ; 230). Cette résistance prend parfois des formes très concrètes comme lorsque la narratrice se demande :

« [...] por qué no le mentía. ¿No daba lo mismo si era lunes o martes, si eran las tres o las seis? Podíamos celebrarlo todos los días, cantar el feliz cumpleaños, inventarnos un tiempo nuevo. En cambio, yo me empecinaba *con la verdad* » (Trías, 2021 ; 108). La « *verdad* », en italique dans le texte, fonctionne comme un rappel de la déconstruction qui est opérée : rappel d'une vérité qui n'est plus opérante et qui est donc déçue, rappel du fait que toute réalité n'est qu'une construction culturelle, rappel par conséquent du discours de l'autrice, à la croisée du littéraire et du politique.

17. Dans sa dynamique de résistance, la narratrice nous maintient dans un entre-deux caractérisé, ici, par le temps de l'urgence et de l'incertitude où l'intime se mêle au collectif. C'est un récit marqué par le paradoxe d'une voix postérieure qui narre la résistance au passage au temps dans lequel elle se situe désormais (Trías, 2021 ; 43 ; 123 ; 136) et qui, alors qu'on touche à la fin du récit, nous renvoie aux « días posteriores al primer viento rojo » (Trías, 2021 ; 221) comme un refus de lâcher prise explicité à deux reprises par « la paradoja de que para rendirse primero hay que soltar, pero que no es al soltar que uno se rinde » (Trías, 2021 ; 43 ; 123).

18. La résistance opérée par la narratrice est fondamentale pour que puisse se développer le récit du « durante » (Trías, 2023 ; 58). C'est par exemple ce qui permet de transcrire l'épuisement des ressources. Il y a d'abord la « mugre rosa », cette pâte faite de déchets d'animaux broyés et qui se multiplie et se propage dans les commerces et les foyers. Elle fonctionne comme une métaphore du système capitaliste. Il y a ensuite la disparition quasi totale de nourriture, en parallèle de l'évacuation progressive de la ville, des difficultés d'approvisionnement et des fermetures de commerces, et qui oblige à opter pour des stratégies de survie. À plusieurs reprises, la narratrice nous embarque dans une quête de nourriture infructueuse. C'est dans ce cadre-là que la trouvaille d'une boîte de thon apparaît comme un avènement, dans une scène d'une intensité surprenante (Trías, 2021 ; 234-235).

4. L'étirement comme métaphore du processus d'épuisement

4.1. LA FORME DE L'ŒUVRE

19. La latence dont nous avons parlé jusque-là est un étirement du temps qui permet d'explorer le « durant ». Cet étirement qui caractérise le processus d'épuisement du monde se retrouve dans la forme de l'œuvre. En effet, *Mugre rosa* est une œuvre longue – la première de Trías. Sa longueur rend possible une structure en spirale qui prend forme à travers des répétitions qui ponctuent le texte tout en accompagnant une avancée lente mais incessante.
20. L'ambiance de l'œuvre est oppressante dès les premiers mots – « Los días de niebla » « una sombra », « moho silencioso », « todo se pudría, también nosotros » (Trías, 2021 ; 13) pour la seule première page – et omniprésente jusqu'à la fin du texte. Dans ce contexte, l'étirement de l'œuvre reproduit l'épuisement du monde qui est narré. Dans un article sur *Kentukis* de Samantha Schweblin (Loy, 2023), le chercheur Benjamin Loy remarque que les limitations communicationnelles des *kentukis* sont transposées à la structure narrative du roman reproduisant les dynamiques de désir et frustration présentes dans l'œuvre chez les lecteurs-ices. De manière similaire, bien que sur des thématiques différentes, l'épuisement du monde qui affecte tous les niveaux de l'œuvre est transposé à la structure narrative de *Mugre rosa* reproduisant les dynamiques de l'épuisement chez les lecteurs-ices soumis à ce rythme.
21. Dans cette œuvre longue à la structure en spirale qui contribue à l'anxiété croissante que génère le processus d'épuisement, les passages entre les différents chapitres se présentent comme des respirations. Le sens de ces passages est obscur et, en cela, ils peuvent être une source de questionnement, mais, leur signification relève de ce qu'ils apportent à l'économie de l'œuvre. Leur présence même, par leur forme hybride, à la fois proche du vers et du dialogue, implique une respiration dans la spirale narrative que constituent les chapitres. Ils font quitter le temps lent et long et s'inscrivent dans un hors temps : leur déconnexion de la narration génère une distance par rapport à celle-ci et invite à une pause réflexive. Ils font écho au récit sans qu'il soit pour autant aisé d'identifier le lien qu'ils entretiennent avec celui-ci. Ils reprennent, sous une forme différente de celle de la narration les questionnements soulevés quant à l'imagination, au souvenir, au paradoxe, à la distance. Ils pourraient être des incursions dans la vie de l'esprit présenté ainsi : « La mente es un lugar peligroso » (Trías, 2021 ; 75) ou, comme le laissent penser les similitudes de ton avec les conversations de la protagoniste et son ex-mari, des créations de conversations que la prota-

goniste aurait pu avoir avec lui. Comme le suggère la forme dialoguée de ces fragments, ils pourraient être une continuité oblique de la trame complexe des relations entre les personnages.

4.2. LES RELATIONS AFFECTIVES

22. Les relations entre les personnages et la psychologie des personnages sont des éléments très travaillés et complexes dans les œuvres de Trías. Il ne s'agit pas ici de proposer une analyse en profondeur mais plutôt de retracer quelques-unes des dynamiques qui soutiennent l'écriture de l'épuisement.
23. Comme nous le disions l'écriture de l'épuisement s'insinue/contamine tous les niveaux de l'œuvre. Les relations entre les personnages illustrent bien cette dynamique. La protagoniste est au centre du réseau des relations étirées dans l'œuvre. Les relations sont celle de la protagoniste avec sa mère, celle de la protagoniste avec Max, celle de la protagoniste avec Mauro, l'enfant dont elle s'occupe. D'autres relations sont évoquées, de manière secondaire : celle de la protagoniste avec les parents de Mauro, celle de Mauro avec ses parents, celle de la mère de la protagoniste avec Max. Toutefois, les premières relations mentionnées sont celles qui structurent l'œuvre.
24. La relation avec la mère est la plus conflictuelle de toutes :
- Este era el tire y afloje conocido; yo tiraba, ella tiraba más, pero por un momento nuestras fuerzas se anulaban y parecía que nunca íbamos a dar otro paso, ni en su dirección ni en la mía. Un posible círculo del infierno. Cinchando con mi madre por toda la eternidad (Trías, 2021 ; 83).
25. Ce « tire y afloje » est mis en scène dans la trame jusqu'à ce que la mère disparaisse mettant fin à la relation. Des appels restés sans réponse aux conversations passives-agressives, la narratrice est consciente du caractère malsain voire nocif de cette relation mais c'est pourtant elle qui va rendre visite à sa mère. Lorsqu'elle parle de son enfance, c'est Delfa, la travailleuse domestique qu'employait la mère biologique de la narratrice, qui remplit le rôle de mère. La relation de la narratrice avec sa mère semble être une succession d'anachronismes et de non-dits, comme si les deux personnages n'avaient jamais réussi à coïncider dans leurs besoins respectifs. En revanche, le souvenir de Delfa est très présent, et son absence physique depuis son décès, est un vide que la narratrice n'arrive pas à combler. C'est

un personnage qui est évoqué à plusieurs reprises et qui accompagne la narratrice au quotidien.

Fregué todo y las manos se me pusieron rojas. Eso me hizo pensar en Delfa. Esa noche había soñado con ella, y pensé que Delfa hubiera sabido cómo desperdiciar ropa blanca, quitar manchas difíciles. Tendría una receta casera para todo eso, tal vez bicarbonato de sodio o limón o vinagre (Trías, 2021 ; 65).

26. C'est d'ailleurs à elle qu'elle pense lors des dernières pages du roman lorsqu'elle se voit forcée de lâcher prise.
27. La relation avec l'ex-mari, Max, est décrite comme insatisfaisante mais la narratrice y revient sans cesse ; « A veces me imaginaba cavando un túnel largo y profundo que me sacaría del país. Pero todas las rutas de escape me llevaban a Max » (Trías, 2021 ; 119).
28. La relation avec Mauro est d'abord perçue comme une responsabilité puis une obligation et enfin une nécessité. C'est avec cet enfant que la narratrice essaie de combler une carence affective. On reconnaît le parallélisme avec la relation qu'elle-même a vécue avec Delfa, à cela près que Mauro souffre d'une maladie qui semble entraver sa capacité relationnelle. C'est à lui que s'accroche la narratrice alors que toutes les autres relations battent de l'aile, c'est en lui qu'elle projette son idéal de famille.
29. Toutes ces relations auxquelles s'accroche la narratrice renvoient à une carence affective qu'elle essaie de combler mais qui, paradoxalement, parce qu'elles sont insatisfaisantes, ne font qu'accroître cette carence. Toutes ces relations sont des relations terminées depuis la situation d'énonciation – on lui a retiré la garde de Mauro, elle a subitement décidé de ne plus rendre visite à son ex-mari et sa mère a disparu –, mais toutes sont des relations qu'elle étire dans l'œuvre comme « un tire y afloje ».
30. Cette narration traduit une résistance de l'intime à faire le deuil de relations dysfonctionnelles voire nocives. Le temps de la narration reproduit la phase liminale qui permet de passer d'un état ou statut à un autre. Cette résistance est rendue concrète par l'enfermement progressif. En effet, la narratrice vit dans un appartement de la zone côtière, la zone la plus exposée à l'épidémie et, bien que ses conditions matérielles lui permettent d'aller vivre ailleurs, elle s'y refuse et préfère subir une série d'enfermements successifs. L'enfermement est d'abord ponctuel – bien que d'une durée incertaine – et contraint. Il résulte de l'impossibilité de sortir de chez soi tant que le brouillard n'est pas revenu ou tant que le vent n'a pas cessé.

No me resulta fácil describir el tiempo del encierro, porque si algo caracterizaba el encierro era esa sensación de no tiempo. Existíamos en una espera que tampoco era la espera de nada concreto. Esperábamos. Pero lo que esperábamos era que nada pasara, porque cualquier cambio podía significar algo peor. Mientras todo siguiera quieto, yo podía mantenerme en el no tiempo de la memoria. [...] Los apagones empeoraban el encierro, ese tiempo que patinaba sobre sí mismo, ese tiempo poroso (Trías, 2021 ; 105).

31. Peu à peu l'enfermement va devenir un choix, une forme de résistance qui matérialise la résistance de l'intime. Alors que les autres migrent, la protagoniste s'enferme progressivement chez elle, pour éviter d'être forcée à se déplacer. Ainsi, lorsque la ville est vidée par les forces de l'ordre, dans les dernières pages du roman, la protagoniste se barricade et réussit à res(is)ter un peu plus, jusqu'à la scène finale où l'on comprend qu'elle part (sans savoir ni où ni comment).
32. C'est, entre autres, dans l'enfermement métaphorique et littéral que l'intime et le collectif se mêlent : « ¿ Cuánto espacio quedaría en mi vía de escape ? Las algas me acorralaban, pero ni siquiera sabía en qué unidades se medía ese espacio. ¿ En meses ? ¿ En vientos ? ¿ En visitas a Max ? » (Trías, 2021 ; 82). L'enfermement est la conséquence de l'épidémie, elle-même conséquence de l'épuisement du monde, lui-même conséquence du système capitaliste fondé sur la surexploitation des ressources. L'épuisement du monde est global, et en cela collectif, mais il affecte chacun dans sa plus profonde intimité.

5. L'insinuation du collectif dans l'intime

33. Dans *Mugre rosa*, le collectif en tant qu'agent social ou contre-pouvoir n'existe pas. Le collectif ce sont essentiellement l'état et ses institutions. Dans cet espace-temps de la latence, reconfiguré comme cartographie sensible, s'invite régulièrement la censure. Ce sont des ponctuations du récit qui coupent court à l'intime et au sensible. Dans ce roman, la censure est toujours associée à l'État ou à ses appareils idéologiques qui font irruption à travers un discours pragmatique et autoritaire. Ainsi, les obsèques des premiers morts de l'épidémie sont gâchées.

Los únicos ojos a la vista eran los del presidente: secos. [...] En uno de esos tres estaba el cuerpo de José Luis, mi amigo de la infancia, el primer buzo que entró al Clínicas para no salir más. Vimos a un hombre correr para atajar las banderas que estaban a punto de desprenderse, como si el viento se llevara tam-

bién las almas, y luego vimos que el presidente se apuraba a resguardarse, escoltado por sus guardias. Lo metieron en el auto presidencial y se lo llevaron, junto con los ministros, mientras los rayos caían en el horizonte. / El primer viento rojo, feroz, eléctrico, arruinó las exequias de los buzos. Al otro día, el presidente decretó la evacuación de las zonas costeras. Los altos mandos del Estado construyeron sus casas en las laderas de alguna diminuta colina del campo chato y eterno, y desde allí comenzaron a dar órdenes. Así fue que empezó la nueva historia oficial (Trías, 2021 ; 204).

34. Cette mise en scène représente symboliquement l'impossibilité du deuil. Elle renvoie à l'idée que pour faire le deuil il faut considérer ces vies enlevées depuis un futur antérieur, c'est-à-dire comme des vies qui auraient pu être vivantes (Butler, 2010). Or, le président ne pleure pas. La narratrice évoque José Luis, avec un certain attachement émotionnel connoté par la mention « mi amigo de la infancia » mais celle-ci est interrompue par la succession d'actions subies et médiatisée par la répétition de « vimos ». La première censure du discours sensible par l'arrivée du vent, puis la deuxième par l'enchaînement des mesures gouvernementales et le changement de paradigme marqué par « la nueva historia oficial » dans les lignes suivantes, reflètent l'importance du caractère anecdotique octroyé à ces morts par l'État qui en réponse au choc émotionnel intime met en place, depuis l'intérieur des terres devenu un refuge, une feuille de route. L'opposition entre « la nueva historia oficial » qui détient le discours et le discours sensible, quelques lignes plus loin, finit d'acter l'ascendant de l'État en tant qu'institution maximale sur le « je » qui voit son agentivité réduite à ses décisions.
35. Cette scène qui se situe dans les derniers chapitres du roman est précédée d'un long processus de changement qui devient concret au fil des pages ; c'est d'abord la troisième personne du pluriel ou des formulations passives qui sont utilisées puis une instance décisionnaire floue : « *Zona de exclusión*, decían las cintas », (Trías, 2021 ; 15) ; « pabellón de agudos del Clínicas » (Trías, 2021 ; 16), « la puerta del Clínicas » (Trías, 2021 ; 21) ; « Salud Pública » (Trías, 2021 ; 21) et enfin la mention du Ministerio de la Salud puis du Nuevo Ministerio). Ce « Nuevo Ministerio » (Trías, 2021 ; 35) marque un renforcement de l'état qui opère comme une limitation de l'individu, comme une intromission dans l'espace privé qui est lui aussi conditionné par les décisions.
36. La présence de l'État, loin d'être constante, apparaît par à-coups et produit donc un effet de rupture violente dans les reconfigurations du sen-

sible qui sont déployées dans l'œuvre. Elle est visible à travers toutes les majuscules qui ponctuent le récit. Au-delà du conditionnement du quotidien (sirènes, enfermement, omniprésence du Clínicas, qui rappelle sans cesse le labyrinthe bureaucratique, une dépendance du bon vouloir/valoir) se fait à travers la télévision, outil désigné comme « vocero del estado » (Trías, 2021 ; 195). Les discours rapportés à coups de répétitions de « dije-ron » (Trías, 2021 ; 95) ; « dijo » (Trías, 2021 ; 195) traduisent un martèlement qui rappelle la stratégie de la propagande. Dans la multiplicité des stratégies utilisées, nous pouvons aussi remarquer la récurrence d'un lexique technique qui finit par modifier le langage courant comme lorsque s'enchaînent en quelques lignes les mots « crónicos » ; « estadísticas » ; « ministerio » ; « agudos » ; « cuarentena » ; « crónicos » suivis de près par « (cada vida es única, decía el eslogan) » (Trías, 2021 ; 38). L'ironie du slogan est soulignée par l'usage répétitif de termes techniques au pluriel qui renvoie à un collectif dépersonnalisé voire déshumanisé, ce qui nous renvoie aux propos de Butler sur le deuil lorsqu'elle déclare que « l'idée qu'une vie déterminée ne peut être, à strictement parler, appréhendée comme ayant été blessée ou perdue si elle n'a pas au préalable été appréhendée comme vivante » (Butler, 2010 ; 7). En effet, Butler explique que toutes les vies ne se valent pas et cherche à comprendre les mécanismes et conditions épistémologiques qui sont à l'origine de ces disparités. Trías met en scène ces disparités et c'est en partie sur le décalage entre les discours sensible et étatique qu'elle élabore un discours politique qui met en lumière l'individu en tant que somme des affects au croisement de l'intime et du collectif. Dans l'enchaînement du collectif vers l'individu, mis en place dès la première page par le passage de « nosotros » à « Mauro » à « conmigo » puis à « sola » (Trías, 2021 ; 13), Trías propose une représentation de l'être social qui, selon les mots de De Lauretis « se construye día a día como punto de articulación de las formaciones ideológicas, encuentro siempre provisional del sujeto y los códigos en la intersección histórica (y, por ello, en continuo cambio) de las formaciones sociales y su historia personal » (Lauretis, 1984 ; 29) avec un intérêt particulier pour les conséquences affectives de la mutabilité que suppose cette condition sociale.

Conclusion

37. Avec cette œuvre, Fernanda Trías s'inscrit dans les nouvelles narrations qui reflètent et réfléchissent aux conséquences d'un système patriarcal et capitaliste auto-consumé. Les considérations initiales de cet article, issues de recherches annexes, sur les dynamiques structurantes du champ littéraire uruguayen du XX^e siècle, dont Trías reconnaît l'influence, nous ont permis d'identifier les stratégies que les écrivaines actuelles mettent en place pour que la portée politique de leur discours soit prise en compte, et de démontrer la légitimité et la nécessité d'une lecture de leurs œuvres depuis cette perspective. Dans cet article, nous avons décidé de nous intéresser à un aspect précis de ce discours, à savoir la matérialisation de l'épuisement du monde dans le roman *Mugre rosa*.
38. Grâce à de multiples stratégies qui s'alimentent réciproquement Trías développe une écriture de l'épuisement qui est englobante, car l'épuisement contamine tous les aspects de la réalité. L'épuisement des ressources, l'épuisement des individus, des affects, de la force collective, c'est tout cela qu'elle transmet dans cette œuvre en spirale, depuis la perspective d'une narratrice qui raconte l'histoire en première personne aux reconfigurations de l'espace et du temps, en passant par les relations interpersonnelles.
39. Notre hypothèse de départ postule que Trías développe une écriture de l'épuisement, c'est-à-dire une écriture qui reflète l'épuisement global (des individus, des affects, de la force du collectif, des ressources...). Pour démontrer la pertinence de cette hypothèse, nous avons analysé plusieurs niveaux du texte, sans toutefois prétendre à l'exhaustivité, avec l'objectif de rendre compte de la dynamique de contamination et d'inter-implication qui soutient cette écriture de l'épuisement dans *Mugre rosa*. Nous avons ainsi montré comment la forme de l'œuvre ouvre un espace pour la narration de la latence, caractérisée, ici, par une temporalité étirée, une série d'enfermements symboliques et spatiaux et une résistance de l'intime. Celle-ci se traduit, dans le roman, par la résistance à faire le deuil de ce qui est connu mais insatisfaisant comme une forme de refus de l'action et à la fois par une forme d'agentivité face à un discours étatique de plus en plus autoritaire.
40. Dans ce premier roman, Trías écrit certaines des nombreuses implications affectives et matérielles de l'épuisement du monde. Elle nous rappelle surtout et nous signifie, avec le savoir du pouvoir de la fiction, et parce

qu'elle sait que « cuando uno lee libros de historia, tiende a olvidar que alguien estuvo ahí » (Trías, 2021 ; 204), que c'est la vie qui est en jeu.

Bibliographie

BEECROFT Alexander, « On the Tropes of Literary Ecology: The Plot of Globalization », *Globalizing Literary Genres: Literature, History, Modernity*, par Jernej Habjan et Fabienne Imlinger, Routledge, 2016, p. 195-212.

BUTLER Judith, *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, Zones, 2010.

DALMAGRO María Cristina, « Mujeres en el campo intelectual uruguayo. Armonía Somers: entre la transgresión y el seudónimo », *Universum. Revista de la Universidad de Talca*, no 17, junio, 2003, p. 53-65.

DE LAURETIS Teresa, *Alicia ya no*, traduit par Silvia Iglesias Recuero, Ediciones cátedra, 1992.

DE LEONE Lucía, « Presentación: El peso de la invención en un mundo agotado. Socio-ambientalismo y feminismos en la cultura argentina actual », *Revista Mora*, vol. Debate, no 29, 2023, p. 2-7.

FRICKER Miranda, « Conceptos de injusticia epistémica en evolución », *Las Torres de Lucca. Revista internacional de filosofía política*, vol. 10, no 19, juillet 2021, p. 97-103.

GIMÉNEZ LORENZO Clara, « Las jóvenes escritoras latinoamericanas rechazan ser el “nuevo boom” », *Eldiario.es*, 26 novembre 2021, <https://tinyurl.com/2uzrsm2>.

LOY Benjamin, « La novela (post-)global como trampa: Kentukis (2018) de Samantha Schweblin », *Post-Global Aesthetics. Latin American Literatures in the World*, édité par Gesine Müller, De Gruyter, 2023, p. 223-45.

_____, « Towards a Post-Global Age: Introductory Notes about the End(s) of Globalization and World Literature », *Post-Global Aesthetics. 21st Century Latin American Literatures and Cultures*, De Gruyter, 2023.

MEDINA José, « Racial violence, emotional friction, and Epistemic activism », *Angelaki*, vol. 24, no 4, 2019, p. 22-37, <https://doi.org/doi:10.1080/0969725x.2019.1635821>.

MIGDAL Alicia, « Mujeres: del confort a la intemperie », *Cuadernos de Marcha*, décembre 1986, p. 67-73.

PALERMO Gonzalo, « El nuevo boom latinoamericano está escrito por mujeres », *El Observador*, 20 août 2019, <https://tinyurl.com/2wbucwr3>.

RADA Javier, TRÍAS Fernanda, « Fernanda Trías: “Yo tengo un pensamiento mágico y creo que el proceso creativo es misterioso” », *Archiletras*, 24 octobre 2022, <https://tinyurl.com/mu34tdkh>.

RADI, Blas, « Desidealizar el desacuerdo, una defensa del activismo epistémico », *n/c*, 2023.

RAMA Ángel, « La generación crítica (1939-1969) », *Uruguay hoy*, 1971, p. 325-402.

_____, « Mujeres, dijo el penado alto », *Marcha*, vol, Año XXVII, no 1290, janvier 1966.

RICHARD Nelly, « ¿Qué es un territorio de intervención política? », *Por un feminismo sin mujeres. Fragmentos del Segundo Circuito de Disidencia Sexual*, édité par AA.VV., CUDS, 2011.

TRÍAS Fernanda, « Ecoansiedad y el proceso creativo en *Mugre rosa* », *Revista Mora*, vol. 29, 2023, p. 51-61.

_____, *Mugre rosa*, Literatura Random House, 2021.

TRÍAS Fernanda, CRITCHLEY Adam, « “El ser humano está programado para encontrar la belleza en todo”: Una entrevista con Fernanda Trías », *Latin America Literature Today*, no 21, mai 2022, <https://tinyurl.com/y6r2fa2y>.