

Dire la mort à l'ère du capitalisme tardif

Une lecture de *Style*, de Dolores Dorantes

Victor Martinez

Univ. Lille, EA 1061 ALITHILA Analyses littéraires et histoire de la langue /
ULR 4074 CECILLE Centre d'Études en Civilisations Langues et Lettres
Étrangères, F-59000 Lille, France

« Réparer les vivants » peut bien être une formule au service de la dénégalation si on ne diagnostique pas dans le même mouvement l'étendue de la maladie et des dégâts qu'il faut réparer. Le premier enjeu théorique est celui de la perception de la réalité telle qu'elle échappe au langage ou telle qu'on veut l'occulter d'abord par simple dénégalation inconsciente, enjeu qu'il faut concevoir comme un conflit au sein des catégories de la perception et du discours. Il faut pouvoir dire le mal avant de le réparer : notre langage le peut-il ?

Et pourquoi le Mexique vient-il à l'esprit quand il est question de dire le mal ? Parce que cet État anticipe une des possibilités d'une mondialisation qui serait la négation de la mondialité, selon une analyse d'Edouard Glissant¹. C'est d'un « État-narco » dont il est parfois question au Mexique² alors même que la collusion entre néolibéralisme, politiques autoritaires et destruction des sociétés civiles, sinon de la vie elle-même, est de plus en plus mise lumière dans l'ensemble du monde intégré néo-libéral³.

Quelle serait la fonction dévolue à la poésie sur ces questions ? Elle serait l'une des formes du discours qui, dans cette guerre de la perception et de la représentation, trouverait les protocoles pour dire cet événement muet,

¹ Édouard GLISSANT, « Non la mondialisation, mais la 'mondialité' », entretien avec Laure Adler édité sur le site de L'Institut du Tout-Monde, 2004, consulté le 9 janvier 2019, <http://www.edouardglissant.fr/mondialite.html>.

² José L. SOLIS GONZÁLEZ, « L'état narco : néolibéralisme et crime organisé au Mexique », in *Revue du Tiers Monde*, n° 2012, p. 173-188.

³ Cf. notamment les ouvrages récents de Grégoire CHAMAYOU, *La Société ingouvernable. Une généalogie du libéralisme autoritaire*, Paris, La Fabrique éditions, 2018, et de Barbara STIEGLER, *Il faut s'adapter. Sur un nouvel impératif politique*, Paris, Gallimard, 2019.

inqualifiable, sans réparation objective, de la destruction des corps et des âmes à l'ère du capitalisme tardif.

Écrire à l'ère du capitalisme tardif

Nommons capitalisme tardif la période où ce système économique est devenu contre-productif, devenant lui-même la cause de sa destruction et ne donnant issue sur aucun horizon. C'est de ce danger qu'alerte par exemple André Gorz :

Par son développement même, le capitalisme a atteint une limite tant interne qu'externe qu'il est incapable de dépasser et qui en fait un système qui survit par des subterfuges à la crise de ses catégories fondamentales : le travail, la valeur, le capital⁴.

De même Bernard Stiegler montre, dans *Mécréance et discrédit. L'esprit perdu du capitalisme*⁵, comment :

le capitalisme s'autodétruit par hyper-sollicitation de la ressource libidinale qu'il produit, en même temps qu'il la puise, chez les citoyens-consommateurs, devenus masse désindividué, incapables de pouvoir exprimer leur singularité, et donc leur désir, de citoyens comme de consommateurs⁶.

Dans cette ère du capitalisme mondialisé, note Stiegler dans *La Télécratie contre la démocratie*⁷, l'emprise du simulacre sur la réalité et la généralisation de dispositifs visant à se substituer à elle ne seront plus conçus pour pallier le défaut de réalité mais la constitueront entièrement. Les individus formeront des « foules artificielles »⁸ qui n'auront qu'une valeur relative à leur position dans l'échelle du simulacre nommé production dans l'ancien capitalisme ; les capacités noétiques et

⁴ André GORZ, « La sortie du capitalisme a déjà commencé », in *ÉcoRev'*, n° 28, novembre 2007, repris dans *Écologica*, Paris, 2008, p. 30.

⁵ Bernard STIEGLER, *Mécréance et discrédit. L'esprit perdu du capitalisme* (3 volumes), Paris, Galilée, 2006.

⁶ Bruno VINCENTI, « Mécréance et discrédit, par Bernard Stiegler », consulté le 20 février 2019, http://www.revue-economie-et-humanisme.eu/bdf/docs/r373_94_mecreanceetdiscredit.pdf.

⁷ B. STIEGLER, *La Télécratie contre la démocratie*, Paris, Gallimard, 2008.

⁸ *Ibid.*, p. 51 : « Les industries de programmes sont aussi ce qui forme chaque jour, à travers les programmes qu'elles diffusent en masse, des foules artificielles ». Bernard Stiegler reprend une formule de Sigmund Freud dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 2001, p. 171 *sq.* (référence mentionnée par Stiegler).

désirantes d'un sujet seront le produit d'un dispositif de calcul qui aura intégré l'automatisation des formes de vie.

Bien que pure dystopie, ce modèle est celui qui constitue aujourd'hui les programmes politiques mondiaux officiels de l'ultralibéralisme généralisé, depuis l'économie, devenue un algorithme des flux, l'éducation, soumise à l'idéologie de l'automatisation des savoirs⁹, jusqu'à la santé, plus que jamais liée à un biopouvoir entre les mains de quelques grands groupes mondiaux sans adresse fiscale identifiée. Comme nous le promettent chaque jour les officines du *mainstream*, pour l'Apocalypse nous serons connectés.

Or, s'il est une autrice qui, depuis le fait littéraire, a mis à nu les effets de ce capitalisme tardif et extrême, c'est bien la Mexicaine Dolores Dorantes. Arrêtons-nous sur une œuvre dont rien, pas même la circonstance biographique, n'est une donnée du hasard.

Situation d'une œuvre

Dolores Dorantes, née en 1973, a la biographie de son temps et de sa situation dans l'espace mondial néolibéral. Si Ciudad Juárez, au nord du Mexique, est le lieu du féminicide¹⁰, c'est selon sa position dans l'ordre de production du simulacre du capitalisme tardif. Le capitalisme tardif n'a pas pour vocation de produire des objets de consommation : il produit la consommation. Pour produire la consommation, il doit produire la forme de vie qui va la soutenir et la relancer. Il faut que la vie, en ce qui la constitue intimement, soit un artéfact disposé à ces effets : la société de consommation engendrera des pratiques de déprédation du vivant¹¹ dans un cycle sans fin. Le sujet du capitalisme tardif doit d'abord être

⁹ Cf. B. STIEGLER, *La Société automatique*, Paris, Fayard, 2015.

¹⁰ Terme forgé par l'anthropologue mexicaine Marcela LAGARDE pour désigner initialement les meurtres de femmes à Ciudad Juárez en raison de leur seule appartenance de genre. Cf. Julie DEVINEAU, « Autour du concept de féminicide/fémicide : entretiens avec Marcela Lagarde et Montserrat Sagot », *Problèmes d'Amérique latine*, n° 84, 2012, p. 77-91.

¹¹ Cf. par exemple Maurice CASSIER, « L'expansion du capitalisme dans le domaine du vivant : droits de propriété intellectuelle et marchés de la science, de la matière biologique et de la santé », *Actuel Marx*, janvier 2003. Les œuvres d'Isabelle Stengers, André Gorz ou Ivan Illich vont de même en ce sens.

déserté en tant que corps-propre (*Leib*)¹² et sujet propre, il doit ensuite être occupé, au sens stratégique et militaire du terme, par un système de signes déterminé depuis l'organisation du marché de la consommation.

Au préalable il faut détruire ou corrompre les fonctionnements, espaces et institutions qui portaient ces sujets et pouvaient leur donner une capacité de résistance, que ces espaces soient traditionnels ou modernes, tels la famille, l'éducation, la justice, une organisation économique tolérable, des pratiques culturelles et des pratiques du soin nommés politiques de santé.

L'œuvre de Dolores Dorantes a pour caractéristique de capturer les voix de l'intime au cœur d'un dispositif impersonnel montrant la manière dont se construit la voix, par conséquent la personne. Trois livres forment à ce jour une trilogie, *Style* (2011), *Copie* (2015) et *Structure* (2018), avec pour dénominateur commun la question de la structure et du dispositif qui la porte. Chacun de ces livres est le fruit d'un intense travail de réflexion sur la manière dont le capitalisme tardif octroie le droit de vie et de mort, s'en étant d'abord au préalable approprié les régimes et les lois. L'avantage de la structure et du dispositif est qu'à un certain degré d'élaboration ou de pseudo-naturalisation par l'histoire, ils deviennent invisibles : les individus ont l'impression de désirer alors qu'ils obéissent à des comportements préconstruits, ils ont l'impression de parler alors qu'ils sont parlés. *Style*, le premier volume de cette trilogie, en fournit une démonstration accablante.

Le sens d'un dispositif

Le dispositif de *Style* repose sur quatre niveaux de texte qui produisent quatre niveaux de lecture. Ce dernier niveau marquera l'œuvre non comme littérature, mais comme méta-littérature, incluant le lecteur lui-même dans le dispositif de l'énonciation.

Le premier niveau est celui des épigraphes en italique qui ouvrent les trois sections et lancent le thème, en même temps qu'ils déréalisent le contenu des sections, et nous verrons qu'il est important que ce contenu soit déréalisé. Ces

¹² Pour l'opposition entre « corps-propre », *Leib*, et « corps objectif », *Körper*, cf. Edmund HUSSERL, *La Terre ne se meut pas*, Paris, Éditions de minuit, 1989.

épigraphes posent la métaphore botanique et anticipent la lecture anatomique et le thème de la dissection : « En botanique, le style d'une fleur angiosperme est la prolongation de l'ovaire au bout duquel apparaît le stigmate »¹³ [...] en même temps que le style est « un mode d'expression élémentaire et personnel »¹⁴. Le ou les récits des pages qui suivent sont posés sur cette tension entre le domaine de la voix personnelle et celui de la structure impersonnelle à forte caractéristique sexuelle.

Le deuxième niveau de lecture est celui de la voix présente dans ces mêmes épigraphes en italique. La deuxième personne du singulier, voix de partage intime, y fait son apparition : « Si tu cherches constamment un style tu finis par revêtir un masque [...] »¹⁵. Il apparaît que cette tension est aussi posée par le méta-narrateur, absent de la diégèse, mais présent en filigrane dans la constitution des épigraphes. Une clé de lecture est proposée : le style est un masque, comme les dix occurrences du mot le suggèrent¹⁶ ; le récit des voix féminines qui constitueront la diégèse à l'intérieur des sections sera à lire comme un masque. Nous verrons en conclusion de quel masque il s'agit.

Le troisième niveau de lecture est celui de la diégèse en elle-même. Il s'agit d'un chœur de « jeunes filles » anonymes qui chante la louange d'un être de genre masculin : « Nous sommes venues visiter ton lit. Une grappe de petites chéries »¹⁷, « Nous te parlerons les yeux dans les yeux. [...] De là tu travailleras. Tu construiras des étoiles et tu élèveras des rois et des royaumes »¹⁸. On devine, derrière ce chœur de vierges, un récit de viols et de meurtres collectifs de femmes, un féminicide. Le récit est paradoxal : la louange du bourreau (« Nous sommes toutes à toi »)¹⁹ en contient en réalité la dénudation, comme le montrent les antilogies « Nous t'ordonnons de nous donner des ordres »²⁰, « Nous voulons que tu veuilles »²¹ ou le

¹³ Dolores DORANTES, *Style*, traduction française de Cathy Fourez, Amay, L'arbre à paroles, 2016, p. 7.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 35.

¹⁶ *Ibid.*, p. 31, p. 35, p. 51, p. 57 (deux occurrences), p. 61, p. 63 (trois occurrences) et p. 69.

¹⁷ *Ibid.*, p. 13.

¹⁸ *Ibid.*, p. 73.

¹⁹ *Ibid.*, p. 31.

²⁰ *Ibid.*, p. 33.

²¹ *Ibid.*, p. 9 et p. 51.

simple retour de la formule « nous voulons » (vingt-quatre occurrences)²² alors que le bourreau reste muet. Une formule comme « Utilise-nous et fais-nous mal »²³ exprime un masochisme dans lequel le maître n'est pas celui que l'on croit. Du reste la violence du contexte masochiste est sans ambiguïté : « Nous autres à qui tu as bien fermé la bouche et que tu as mises en laisse. Nous autres à qui tu as ordonné couchez-vous et montrez-moi la langue »²⁴. L'anticipation des désirs du bourreau par le chœur floral des vierges en est la déréalisation, l'annulation. Le dispositif est efficient : la métaphore botanique féminise le bourreau et fait du principe féminin l'élément actif de la relation. « L'épousée » devient « l'époux ».

Le quatrième niveau de lecture se dégage de l'ensemble par contraste : *Style* est en réalité un thrène, un chant de deuil, une parole de supplication et de déshérence d'âmes qui n'ont pas pu être enterrées, recevoir le rite, accomplir leur disparition : « Nous autres petites filles (...) nous travaillons comme des fleurs esclaves. [...] Qu'on admire le miracle de marcher sur les petites filles et sur leur sang »²⁵. C'est pourquoi ces voix demeurent à titre de fantôme et de hantise, non seulement dans l'esprit du bourreau mais dans l'élément naturel même de la réalité mexicaine : « Fais de nous un ciel traversé par les ramures »²⁶.

Si les épigraphes structurent les sections de manière cohérente, l'intérieur des sections manifeste une double mise à distance : les paragraphes sont d'une part entre guillemets, d'autre part, numérotés dans un ordre apparemment aléatoire, avec des lacunes et des répétitions dans la numérotation. Cependant la fin de l'ouvrage est constituée des premiers fragments écrits²⁷, comme s'il s'agissait non d'une diégèse dont la linéarité compte mais d'un cycle qui retourne à une impersonnalité initiale. Les guillemets à l'intérieur desquels la voix du chœur des vierges est placée font sortir ces mêmes voix et le récit qu'elles rapportent d'un

²² *Ibid.*, p. 9 (trois occurrences), p. 17 (quatre occurrences), p. 21 (trois occurrences), p. 31, p. 37 (quatre occurrences), p. 51 (deux occurrences) et p. 71 (sept occurrences).

²³ *Ibid.*, p. 27.

²⁴ *Ibid.*, p. 33.

²⁵ *Ibid.*, p. 61.

²⁶ *Ibid.*, p. 11.

²⁷ La fin de l'ouvrage est constituée des fragments 1 (p. 63), 2 (p. 65), 3 (p. 67), 4 (p. 69), puis à nouveau 1 (p. 71), 2 (p. 73), 3 (p. 75), alors que le début et le corps de l'ouvrage suivent un ordre progressif 6 à 29, avec les lacunes et les répétitions de numérotations que nous avons dites.

cadre spatio-temporel donné. Ils renvoient à une donnée naturelle les voix ; elles deviennent « parties vivantes d'un arbre », « ramures », « bandes de ciel » ou « chair bleue du ciel »²⁸. La distanciation produit une tension : ces voix qui auraient dû avoir pour destin une repersonnalisation dans le deuil nommée mémoire restent figées dans le vide d'un espace impersonnel. La numérotation aléatoire crée un deuxième niveau de déréalisation : elle est la trace d'un ancien récit détruit et éparpille ces paroles dans un non-sens indifférent. On voit donc comment, par les épigraphes encadrantes (en italique) et les paragraphes encadrés (entre guillemets et numérotés de manière lacunaire et aléatoire), une tension se crée concernant les faits qui y sont rapportés par le biais du masque ou de l'allégorie botanique. L'ensemble des quatre niveaux de lecture constitue enfin cette œuvre de littérature en méta-littérature : c'est une exilée, Dolores Dorantes, qui parle à un lecteur non exilé, c'est l'autrice qui est la suppliante du « proxène » (homme de pouvoir), comme dans l'œuvre d'Eschyle *Les Suppliantes*, nous le verrons par la suite.

Une œuvre de méta-littérature

S'il faut retenir quelques éléments de la force de Dorantes écrivaine, il faut s'intéresser d'une part à son phrasé, d'autre part à deux traits marquants de l'œuvre, la question de l'écran et celle de la méta-littérature. Dorantes n'est pas une écrivaine mais une méta-écrivaine, et il ne peut en être autrement si l'on veut donner à voir la violence du dispositif qui fait taire les voix et les vies des victimes.

Concernant le style de l'œuvre, sans jeu de mot, il faut lire la postface de Cathy Fourez dans la traduction de 2016²⁹. Le phrasé relève à la fois du halètement du désir, de l'acte sexuel, de la plainte d'amour et de l'angoisse de la mort (« heureuses au milieu des hurlements »)³⁰, de la course-poursuite (« nous toutes qui courons »)³¹, de l'explosion (« palpitations de mines sous l'eau »)³² et de la rétraction des chairs

²⁸ *Ibid.*, p. 9.

²⁹ Cathy FOUREZ, « *Style* ou le chant du bourreau », postface à D. DORANTES, *op. cit.*

³⁰ D. DORANTES, *Style*, *op. cit.*, p. 31.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 43.

(« orfèvrerie sur un support de peau qui ne résiste pas »)³³. Chaque phrase est une détonation, une destruction de la précédente qui fonctionne par association/dissociation d'éléments qui se repoussent dans un processus sans fin : « Feu et eau. Nous sommes à l'intérieur des bouteilles et des explosifs »³⁴. Le lexique floral (« graines qui éclatent », « végétation qui se dresse », « nous allons fleurir »)³⁵, virginal (« nos bouches nubiles »)³⁶, nuptial, qui trompe initialement le lecteur, est en même temps celui de l'instrument de torture (« tes mains pour la torture »³⁷, « orfèvrerie appliquée douloureusement à la peau »³⁸) que relaient les images structurantes du sang (14 occurrences)³⁹, du sperme (les « fleurs angiospermes »⁴⁰ que sont les victimes) et de la mort (« Nous l'encerclons. Ciel et mort »)⁴¹. L'incorporation de ce vocabulaire dans un registre qui imite le *Cantique des cantiques* (le chant nuptial de l'épousée) et le thrène (le chœur des pleureuses dans la tragédie), produit un effet d'effroi et de sidération. C'est la cruauté du dispositif impersonnel en contraste avec la diégèse qui produit l'effroi, c'est-à-dire la sidération du lecteur et sa réduction à un mutisme douloureux, effet d'une pure tension. *Style* est une œuvre qui appelle sa mise en bouche parce qu'elle est parole dramatique au sens grec du terme, au sens tensionnel⁴².

Le deuxième trait marquant de l'écriture de l'autrice est la place qu'occupe l'espace du simulacre dans la relation désirant-e/désiré-e. Nous avons déjà noté l'inversion des positions : la désirée (la victime) se fait désirante du désir du bourreau, qui se voit du coup désinvesti de son pouvoir de « mâle ». La référence au simulacre déréalise une deuxième fois le bourreau en reportant son désir à des

³³ *Ibid.*, p. 41.

³⁴ *Ibid.*, p. 29.

³⁵ *Ibid.* p. 65.

³⁶ *Ibid.*, p. 75.

³⁷ *Ibid.*, p. 13.

³⁸ *Ibid.*, p. 9.

³⁹ *Ibid.*, p. 13 ; p. 29 ; p. 31 (x2) ; p. 37 ; p. 39 (x2) ; p. 43 (« sanguinaire ») ; p. 45 ; p. 53 ; p. 61 ; p. 65 ; p. 71 (x2).

⁴⁰ *Ibid.*, p. 7.

⁴¹ *Ibid.*, p. 39.

⁴² De l'indoeuropéen « *dran* », « faire agir », « créer une tension », in Alain REY, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2012, p. 1135.

« codes »⁴³, au « téléphone »⁴⁴ ou aux « écrans »⁴⁵, qui sont des allusions autant aux séries télévisées qu'aux *snuff movies* auxquels s'adonnent les groupes criminels à Ciudad Juárez⁴⁶. Le bourreau devient, dans l'ordre sado-masochiste qui est celui de son désir dénudé, le « persécuté » :

24. Face à l'écran, nous sommes celles qui attendent l'ordre de te persécuter. Nous marchons distantes et vides avant de menacer. Nous sommes tes lobélies de jambes favorites. T'agresser c'est comme te donner un baiser. Donne-nous la présidence ou la destination des coups de feu. Nous sommes les fruits de la guerre⁴⁷.

L'ordre du pouvoir est conçu par le bourreau selon les représentations infantiles du capitalisme tardif (« présidence », « guerre »), de la communication intégrée (« l'écran »), et de la consommation victime/bourreau ou désirant-e/désiré-e. Le bourreau est un enfant poupon. Il est drogué par cela qu'il croit être sa marque de puissance (« la drogue qu'est désormais voir le sang »)⁴⁸. Ses victimes doivent veiller à son assomption symbolique dans la structure mâle du néo-capitalisme de surveillance et de contrôle⁴⁹. Ses victimes sont sa mère, son amante et sa fille. À côté du féminicide sont aussi évoqués l'inceste, la pédophilie, la pornographie et la pédopornographie (« nous sommes des centaines d'enfants »)⁵⁰, parce que l'assignation de l'individu à sa valeur d'échange économique et symbolique ne connaît aucune frontière éthique, cette assignation même constituant le nom du « bien » dans l'ordre néolibéral.

Mais Dorantes est une méta-écrivaine autrice d'une œuvre de méta-littérature ou de méta-poésie, telle est au final la clé du dispositif textuel de *Style*. On note par exemple le retour aux pages 29, 39 et 51 du même énoncé : « Ce livre n'existe pas ».

⁴³ D. DORANTES, *op. cit.*, p. 17-21 ; p. 29 ; p. 41 ; p. 51 ; p. 59 et p. 63.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 49 ; p. 50 ; p. 65 et p. 73.

⁴⁶ Paola OROZCO-SUEL, « Partie de chasse à Ciudad Juárez », *Le Monde diplomatique*, novembre 2007, p. 28.

⁴⁷ D. DORANTES, *Style, op. cit.*, p. 49.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁹ Pour la notion de « société de contrôle » cf. Gilles DELEUZE, « Post-scriptum aux sociétés de contrôle », in *Foucault*, Paris, Éditions de minuit, 1986.

⁵⁰ D. DORANTES, *Style, op. cit.*, p. 27.

Le vide de son désir projeté que rencontre le bourreau croyant posséder une victime qui devient un « corps au cœur vide »⁵¹ ou « nous, le vide »⁵², est le vide de l'œuvre et de l'autrice absents auquel se confronte un lecteur qui aurait commis l'erreur de chercher une énième histoire ou biographie d'autrice à consommer. Le lecteur ne rencontre pas un objet mais une structure dont la tension constitue le principal caractère. Cette tension a pour but de faire éprouver des faits qui échappent au langage : l'épreuve de la torture par exemple. La consommation de la cruauté se déréalise elle-même dans une ataraxie dénonciatrice à lire comme une antiphrase : « Nous ne sommes ni douleur, ni fatigue, ni mort »⁵³. De la diégèse détruite restent les « ramures » et « bandes de ciel » impersonnelles qui entament et clôturent le texte : un ciel vide dans un déchaînement anonyme d'éléments. La mise en abîme de l'écriture fait du style/stylet une écriture du sang imputable à la fois au bourreau, à l'autrice et au lecteur : « L'écriture vient à bout de nous et nous tranche la tête »⁵⁴. Ces allusions se comprennent parce qu'elles s'inscrivent dans le titre de l'œuvre elle-même, qui est donc un méta-titre : le style est aussi le stylet, le couteau, l'entame par laquelle on lacère un support fait de peau ou de papier pour y inscrire une signification, qui est signification parce qu'elle consacre un ordre symbolique. L'ordre du mot est l'ordre anthropologique de l'écrit, à cette différence qu'ici l'ordre anthropologique est à ce point perverti qu'énoncer directement cette perversion reviendrait à participer du simulacre, comme y participe une certaine littérature – y compris la poésie – ou une pensée *marketing*.

La question du dispositif créé par l'autrice se saisit mieux. Il n'est nullement issu d'un vœu de formalisme. En revanche il est question, dans le même positionnement que se trouve la victime par rapport à son bourreau, de donner à voir la structure de la relation destructrice et muette entre les valeurs anthropologiques des sociétés et leur captation dans l'ordre aveugle de la production et de l'échange, ordre qui est celui de la pulsion de mort dans une

⁵¹ *Ibid.*, p. 33.

⁵² *Ibid.*

⁵³ D. DORANTES, *Style, op. cit.*, p. 13.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 33.

formulation freudienne de la problématique. C'est à la mise en valeur de cette pulsion de mort que contribue le choix des dispositifs textuels de *Style*.

Supplier et taire : position de l'auteur, position du lecteur

Dans *Les suppliantes* d'Eschyle, le chœur des vierges, filles de Danaos, qui fuyaient les fils d'Égyptos, tente de convaincre le roi d'Argos de les protéger contre leurs persécuteurs. Les vers 418 à 437 rapportent ce propos :

Réfléchis et sois en toute justice
un pieux proxène.
Ne livre pas la fugitive
qui s'est élancée de loin
expulsée de façon impie.
Ne me vois pas
arrachée du lieu où séjournent en grand nombre
les dieux, ô
toi qui détiens tout le pouvoir sur le pays.
Prends conscience de la démesure des mâles
et garde-toi de la colère.
Ne supporte pas de me voir moi la suppliante
entraînée loin des statues au mépris de la justice [...] ⁵⁵.

On a noté que *Style* était aussi un masque, comme il est dit dans la deuxième épigraphe et comme le disent à plusieurs reprises les vierges sacrifiées. Le bourreau représente la figure exacerbée du mâle infantilisé, incestueux, passif et criminel telle que la constitue, non le simple patriarcat traditionnel, mais le capitalisme tardif : une aberration anthropologique et un désastre pulsionnel dévastateurs. La méta-littérature consiste à montrer que le système entier parle les individus, dont il a mis au sommet de sa symbologie efficiente un type de mâle « féminisé » (selon la polarité présentée par le texte) par sa puissance d'impuissant, puissance toute faite d'écrans, de réalité simulée et de meurtres réels à l'encontre des plus faibles ou

⁵⁵ ESCHYLE, *Tragédies* (1920), v. 418-437, texte traduit et établi par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

exposés. Mais un deuxième niveau de méta-littérature montre que, comme dans *Les Suppliantes* d'Eschyle, le dispositif de *Style* contient en creux la supplique de l'autrice elle-même envers le *proxène* (homme de pouvoir en Grèce antique) pour demander protection.

Cette protection a été refusée par son propre pays à Dolores Dorantes, qui a dû fuir Ciudad Juárez dans des conditions désastreuses. C'est aux États-Unis que Dorantes obtient le statut de réfugiée politique en 2011. *Style* rapporte en creux cette histoire qui ne peut être dite car une histoire traumatique ne peut être dite par les voies directes d'un langage informationnel, sinon à être banalisée et à entrer dans l'inflation verbale généralisée. C'est pourquoi, pour dire le mal à l'ère du capitalisme tardif, il faut en passer par une forme de discours qui refuse la diégèse ou l'illusion narrative. La poésie apparaît ici comme le genre à l'écart des autres genres⁵⁶, la suspension d'une forme de discours répertorié au profit d'une énonciation complexe ne valant qu'une fois pour ce qu'elle a à dire. Le dispositif de *Style*, dans l'impersonnalité et le mutisme diégétique, vient crier une histoire qui ne peut être dite, comme ne peuvent être dits les cris des victimes des féminicides. Le tour de force de l'œuvre, son « tour d'écrou » ou son « motif dans le tapis »⁵⁷, aura été d'incorporer le lecteur – entité silencieuse – à ce dispositif du cri biographique porté par l'impersonnalité du discours. Il aura été que le silence de ce lecteur soit ainsi crié par le texte.

Nous ne savons toujours pas, à l'issue du parcours proposé par *Style*, si l'on peut réparer les vivants. Cependant l'œuvre de Dolores Dorantes nous suggère que nous devrions commencer par être capables de réparer les morts, c'est-à-dire de leur assigner des voix, des visages, des noms et une place dans notre mémoire collective.

⁵⁶ Comme on a pu dire que le roman est le genre qui permet de pratiquer tous les genres.

⁵⁷ Deux titres de nouvelles d'Henry James dans lesquelles il s'agit de lire à travers la trame resserrée le sens à la fois caché et totalement transparent d'une histoire.